

କ୍ଷମ ବର୍ଗ ବାକ



ନୀଳଗିରି ସ୍କୁଲ

ରୂପ ବର୍ଣ୍ଣ ବାକ



ଆଦି ପ୍ରକାଶନ

ଭୁବନେଶ୍ୱର

প্ৰথম প্ৰকাশ গুৱাহাটী সপ্তম্মেলা ১৯৮৮

পৰিবেশক কুঁড়েঠাই এম্প'বিলায়

নতুন বজাৰ ডিব্ৰুগড় ৭৮৬ ০০১ অসম

প্ৰকাশক নৃজিত কান্তি ভট্টাচাৰ্য

শাৰী প্ৰকাশন

কলেজ হোষ্টেল ৰোড পানবজাৰ

গুৱাহাটী ৭৮১ ০০১ অসম

মুদ্ৰাকৰ কৰদুৱা ষ্ট্ৰিটাই

১৩৮ বিধান সৰণী কলিকতা ৭০০ ০০১

প্ৰচ্ছদৰ ছবি

ছান্দাল কোমিলি ৰাশীকংকৰ

আলোকচিত্ৰৰ প্ৰতিভাশীপি শ্ৰীমন্ত কক্কা

প্ৰচ্ছদ আৰু পৰিৰক্ষণা উদয়ন বিশ্বাস

মূল্য : ৪০.০০

পবন প্রস্বেদন শ্রীযুত বঙ্গল দাস
কবয়্যলত

সূচীপত্ৰ

এক

- ১ পৃথিবীৰ প্ৰকৃত প্ৰতিমা
- ৬ বাৰ্মিকংকৰ বেইজিং প্ৰশ্বাঞ্জলি
- ১৪ পল চেজান
- ৩৪ আধুনিকতাৰ বাতৰিবাহী কেইগৰাকীমান অসমীয়া চিত্ৰকৰ
- ৪৭ ঐতিহ্যৰ ঐশ্বৰ্য
- ৫০ কবিতা চিত্ৰ কবি চিত্ৰকৰ
- ৭২ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিত্ৰ
- ৯৫ সিংহৰ বৌদ্ধ চিত্ৰকলা
- ১০০ এটা অচিন পথৰ সৈতে এখন বৃষ্টি মানুহ
- ১১১ শিল্পকলা আৰু শিল্পকলা শিকাৰ সম্পৰ্কে কিছু কথা
- ১২০ পাবলো বৃহৎ ই পিকাছো
- পৰিচিষ্ট
- ১৩৯ শিল্পশিক্ষা আৰু বঙ্গ-বৃষ্টি
- ১৪৪ হে আলোকিত বৰ্তমান

দুই

- ১৫১ দেওপানীৰ বিকু
- ১৫২ বায়িকিংকৰ
- ১৫৩ পল চেজান
- ১৫৪ ভিনচেণ্ট ভান গগ
- ১৫৫ এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৱাবী
- ১৫৬ মাৰ্ক চাপালৰ বিবাহ-বাৰ্ষিকী
- ১৫৯ মৰণোন্মুখ গোলাম বিদ্রোহী গোলাম
- ১৬০ নেকাৰ্ভাৰ্টিট
- ১৬১ এটা বগা পাখৰ
- ১৬২ ইলোৱাৰ ইন্দুসভাত

লেখকৰ কথা

কোনো 'নিষ্পকৰ্ম' লেখক বা চাই হোৱা উপলক্ষ আৰু অভিজ্ঞতাই কেতিয়াবা কিবা এটা লিখিবলৈ উদ্দীপনা, প্ৰেৰণা যোগায়। এই সংকলনৰ প্ৰায়বোৰ প্ৰবন্ধ আৰু আটাইকেউটা কবিতাই তেনে প্ৰেৰণাৰ, অভিজ্ঞতাৰপৰাই লিখা।

সংকলনটোৰ 'নিষ্পাদিকা আৰু বৃন্দ-বৃদ্ধি,' 'সিহেলৰ বোম্ব চিহ্নকলা' নামৰ প্ৰবন্ধ দুটা বাঠৰ আগভাগতে লিখিছলোঁ। প্ৰথমটো ৰীবেল্লুকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য সম্পাদিত 'নববৃন্দ' আৰু দ্বিতীয়টো বাৰিকাঘোষন ভাগৱতী সম্পাদিত 'বামধেনু'ত ছপা হৈছিল। বাকীকেইটা 'সজ্জা', 'প্ৰকাশ' আৰু 'প্ৰান্তিক'ত ওলাইছিল।

আমি প্ৰকৃততে এজন নিষ্পান্দুৱাৰীহে। পিকাছো বা চেজানৰ সম্পৰ্কে কি নতুন কথা ক'ম? সৰ্বকালৰ এই মহৎ চিত্ৰকৰ দৃজনৰ সম্পৰ্কে প্ৰবন্ধ দুটা লিখা আজি চৈধ্য বছৰৰ পিছতো,— তেওঁলোকৰ কেইখন মূলচিত্ৰ দেখিছোঁ, তেওঁলোকৰ সম্পৰ্কে লিখা

কেইখন প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থ পঢ়িছোঁ । কিন্তু এই সীমাবদ্ধতাৰ মাজতে, আমাৰ সাধ্য অনুসৰি তেওঁলোকৰ বা আন কীৰ্ত্তিমানসকলৰ সৃষ্টিক আমি আন্তৰিকতাৰে উপলব্ধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ, হৃদয়ঙ্গম কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছোঁ শিল্পৰ বহুসামগ্ৰ জীৱন আৰু মানৱিক সৌন্দৰ্যৰ মহিমাক ।

কিতাপখন প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে শান্তি প্ৰকাশনৰ (গুৱাহাটী, ডিব্ৰুগড়) অন্যতম উদ্যোগী ডেকা প্ৰকাশক সৃজিতকান্তি ভট্টাচাৰ্য জনালো, লক্ষ্য মানিক বড়া, উদয়ন বিশ্বাস আৰু ভুবনচন্দ্ৰ কলিতাকো ।

শেহত এই গ্ৰন্থৰ পাঠক-পাঠিকাসকলক শিল্পী বিনোদবিহাৰীয়ে কৈ থৈ যোৱা মূল্যবান কথা এয়াৰ সোঁৱৰাই থওঁ : ছবি সম্বন্ধে বই বা শিখাবে, বক্তৃতা বা বক্তাবে, তাৰ চেৱে চেব সহজ কৰে, চেব পৰিষ্কাৰ কৰে বক্তাবে সত্যিকাৰ ছবি । ছবি চোৱাটো আগ কথা, ছবি সম্পৰ্কীয় কিতাপ পঢ়াটো পাছ কথা ।

শীলমণি কুকম । গুৱাহাটী

২০ ডিচেম্বৰ ১৯৮৮

চিত্ৰ পৰিচিতি

১. মালাৰ এণ্ড চাইল্ড : পিকাছো : ১৯২১-২২
২. দ্য অল্ড গীতাৰিষ্ট : পিকাছো : ১৯০০
৩. টিটল লাইফ : প্ৰতাপ বৰুৱা : ১৯০০
৪. বাথিং উম্মান : চেজান : ১৮৯৪-১৯০৫
৫. দেমোৰাজেল দাৰ্ভিনিয়' : পিকাছো : ১৯০৭
৬. ছিগিৰীৰ নাৰী : পঞ্চম শতাব্দী
৭. উম্মান ইন এ ব্লু ড্ৰেছ : পিকাছো : ১৯৪১
৮. পোৰোনি'কা : পিকাছো : ১৯০৭
৯. মাক আব্দু শিন্দু : কামাখ্যা : সমসাময়িক (?)
১০. ম হাঁত ভিক্টোৱাৰ : চেজান : ১৮৮৬-১৮৮৭
১১. মেটোৰনিটি : বাৰ্নিকেল

১২. স্দজাতা : বাৰ্মিকিংকৰ : ১২৩৫
১৩. ফুট বোল গ্ৰাছ এণ্ড অ্যাপলছ : চেজান : ১৮৭৯-৮২
১৪. পোষ্টেট অভ গুস্তাভ জিওৰ্গি : চেজান : ১৮৯৫
১৫. পিপদ : বাৰ্মিকিংকৰ : ১২৫৩
১৬. ছেলফ্ পোষ্টেট : চেজান : ১৮৭৯
১৭. ব্ৰুজাৰ : ভবেশ সান্যাল : ১২৪৮
১৮. চিটেড নুড উম্যান হেড চাপোৰ্টেড বাই দা হেণ্ড :
পিকাছো : ১২৩৪
১৯. মেনকয়ড উইথ এ নট ইন দা হেয়াৰ : পিকাছো : ১২৪৬
২০. ছাণ্ডাল কোমিলি : বাৰ্মিকিংকৰ : ১২৩৮ (প্ৰছন-চিট)

**All things pass, strong art alone
can know eternity,**

**The marble bust
Outlives the state**

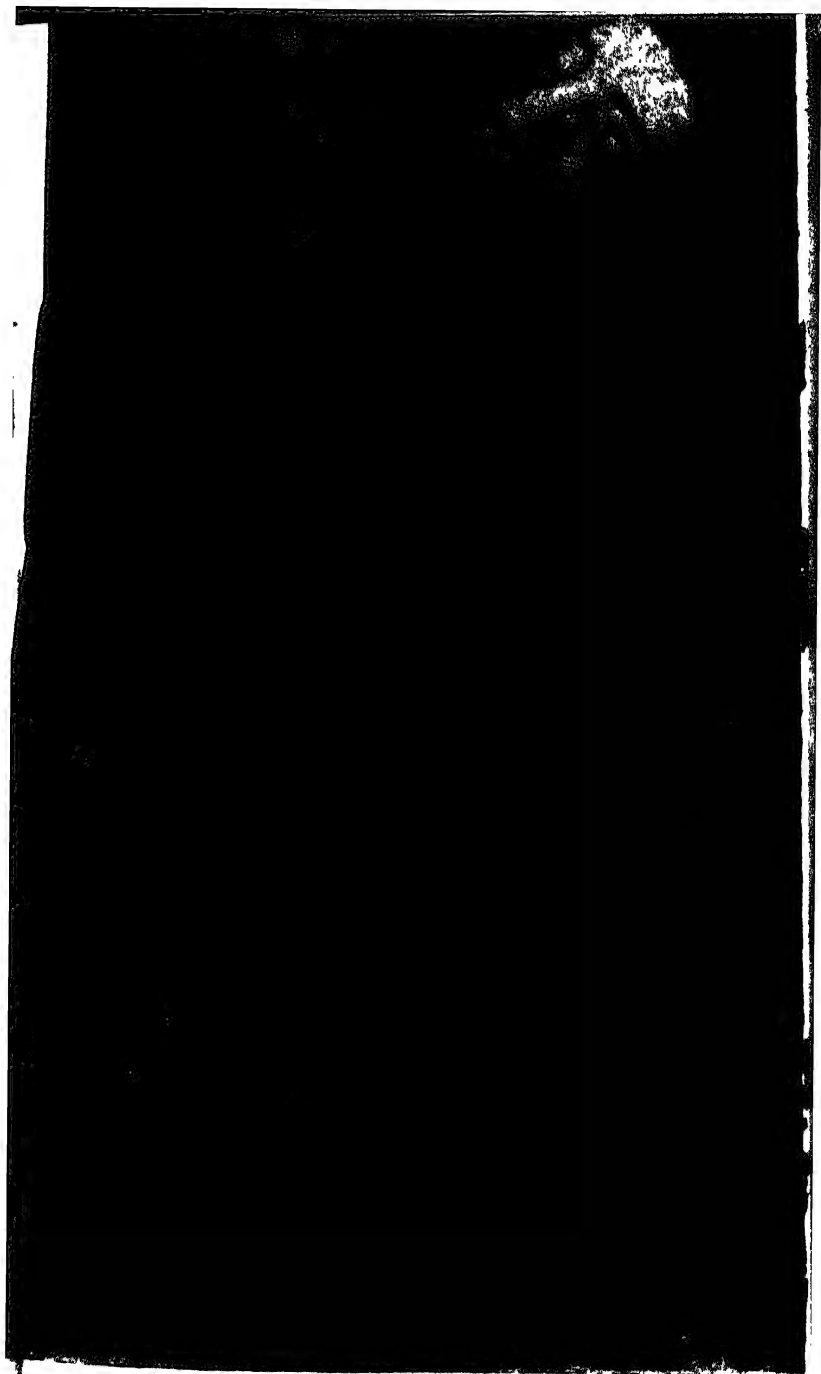
...

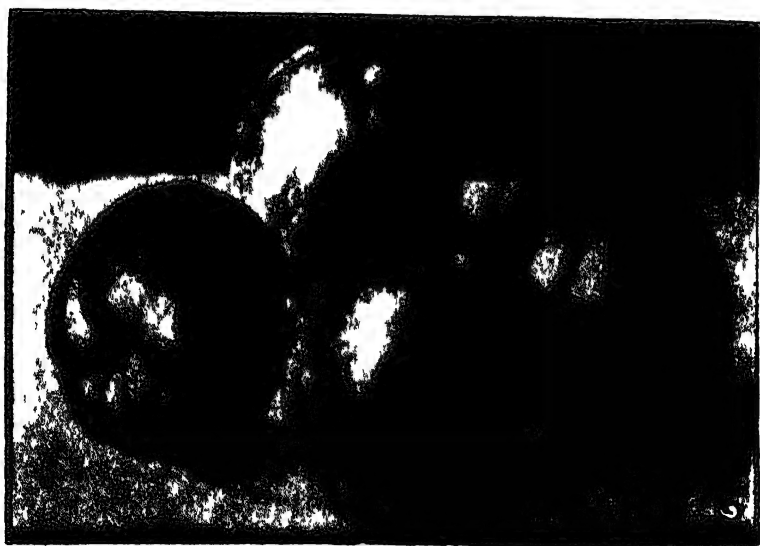
**Even the gods must die
But sovereign poetry
Remains,
Stronger than death**

Theophile Gautier.

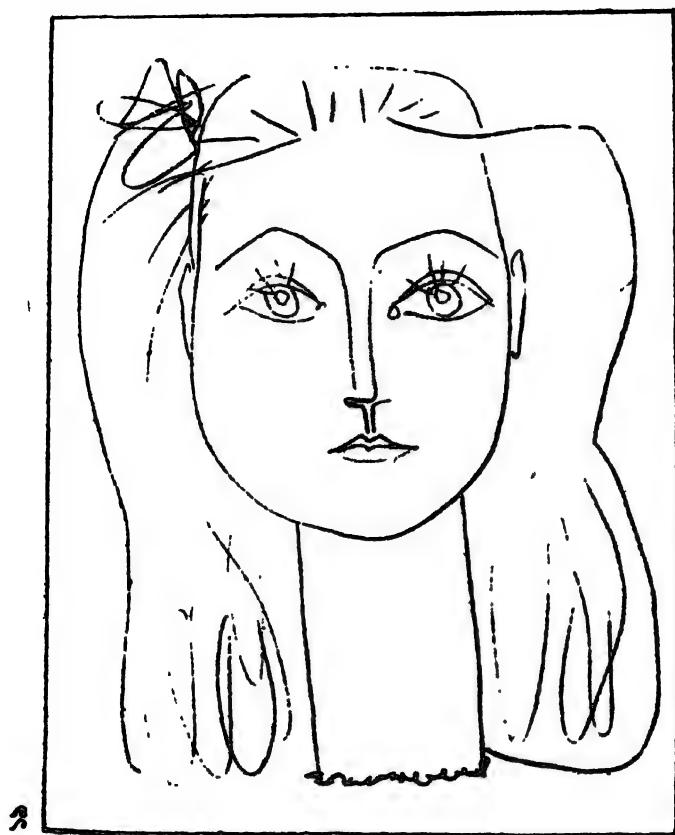








ରୂପ ବର୍ଣ ବାକ । ଏକ



পৃথিবীৰ প্ৰকৃত প্ৰতিমা

১

কামাখ্যা মন্দিৰৰ পশ্চিম ভোৰণৰ বেৰত সোঁ হাতে থকা স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ শিলৰ উচ্চ চিত্ৰাৰ্ধাৰ্থনি (high relief) নোচোৱাকৈ বা মনত নেপেলোৱাকৈ আমি কাহানিও কামাখ্যাৰপৰা ঘূৰি অহা নাই। শিৱসাগৰৰ জয়দ'লৰ গাত মাক আৰু শিশুৰ এখনি চিত্ৰাৰ্ধ আছে। অসমৰ ঠায়ে-ঠায়ে বিভিন্ন ৰূপ আৰু ভংগীৰ মাক আৰু শিশুৰ ভালেমান পোৰামাটিৰ পুতলা দেখিছোঁ। গাৰ্হু বা সামাজিক জীৱনত সদায় দেখি থকা সাধাৰণ দৃশ্য এটিয়ে কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত এক বিৰল মানৱিক আবেদন আৰু শৈল্পিক অভিব্যক্তিৰ অনিৰ্বচনীয় সুসমা লাভ কৰিছে,—য'ত উদ্ভাসিত হৈ উঠিছে যেন 'মাতৃদেৱ কবি' গেল্লিয়ালো মিম্ফ্ৰীলৰ ভাষাত—পৃথিবীৰ প্ৰকৃত প্ৰতিমা।

নিয়ৰে তিওৱা

এইপাহেই গোলাপ

মোৰ ল'ৰাটোৱে জনা

এইটোৱেই স্তন

১

প্ৰায় কুৰি হাজাৰ বছৰৰ আগৰ বিশ্ববিখ্যাত ভিলনডৰ্ফৰ ভেনাছেই (চুনশিল : পোৱা ঠাই অষ্ট্ৰিয়া) পৃথিৱীৰ প্ৰাচীনতম নাৰী বা মাতৃমূৰ্তি। বৃহৎস্তনী, স্ফীতদৰা,—সম্ভৱতঃ সন্তান-সম্ভৱা এই ভিলনডৰ্ফৰ ভেনাছেই পৰবৰ্তীকালৰ মাতৃদেৱী, মহামাতা। মাতৃত্বই শক্তি। আৰু ভিলনডৰ্ফৰ ভেনাছেতেই হয়তো নাৰীৰে সকলো সৃষ্টিৰ উৎস,—মানুহৰ এনে প্ৰাচীনতম বিশ্বাস বা তত্ত্বৰো সূত্ৰপাত।

হৰপ্পা মহেঞ্জদৰোতেই স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ মূৰ্তি আৱিষ্কৃত হৈছিল যদিও পৰবৰ্তীকালৰ ভাৰত-শিল্পত স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ মূৰ্তি সতকাই দেখা পোৱা নাযায়। অৱশ্যে বিপুলায়তন ভাৰত-শিল্পৰ ক্ষুদ্ৰাদিক্ষুদ্ৰ অংশ এটিহে আমি দেখাৰ সৌভাগ্য হৈছে। স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ যি কেইটা মূৰ্তি আমি এতিয়ালৈকে দেখিছোঁ,—সিবোৰৰ সবহভাগেই ধৰ্মীয় চৰিত্ৰৰ; দেৱী, দেৱিশিশু। মাক আৰু শিশুৰ মাজত থকা নিস্বার্থ নিৰ্মল স্নেহৰ বা মানৱীয় ভাবানুভূতিৰ অভিব্যক্তি সিবোৰত নাই, থাকিলেও নিস্তেজ, অনুজ্জ্বল, মানৱিক আবেদন শূন্য। কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশু তেজ মণ্ডহৰ, মাটিৰ মানুহ।

প্ৰাচীন আৰু মধ্যযুগীয় ভাৰতত একোটা মন্দিৰ একোজন প্ৰধান স্হপতিৰ তত্ত্বাৱধানত নিৰ্মিত হৈছিল। ষ্টেলা ক্লামৰিখে লিখি থৈছেঃ প্ৰধান স্হপতিজন ব্ৰাহ্মণ আছিল। কাৰবাহী স্হপতি,

ভাস্কৰ আৰু চিত্ৰকৰসকল আছিল সবহভাগেই শূদ্ৰ, বানচ লৈ কাম কৰা মানুহ ।

পুৰণি আৰু মধ্যযুগীয়া অসমতো বোধহয় মঠ-মন্দিৰবোৰৰ নিৰ্মাণ কাৰ্যত এনে বানচভোগী শিল্পী, কাৰিকৰ নিয়োগ কৰা হৈছিল । সমাজ জীৱনৰ স্বপ্ন-আকাংক্ষা, দুখ-দৈন্য, আনন্দ-উল্লাস বা এই শিল্পী, কাৰিকৰসকলৰ একান্ত আপোন কল্পনা—অনুভূতিৰ শৈল্পিক অভিব্যক্তিৰ কাৰণে সাধাৰণতে তেওঁলোকক মূল মন্দিৰৰপৰা আঁতৰত এডোখৰ ঠাই দিয়া হৈছিল । আৰু তাতেই স্থাপন কৰা হৈছিল আপোনাৰ আনন্দত আপোন মনেৰে গঢ়া বা কটা মূৰ্তিবোৰ । এনে এটা কাৰণতেই হয়তো এই চিত্ৰাৰ্খনিও সতকাই চকুত নপৰা ঠাইত স্থাপন কৰা হৈছিল । নৰনাৰায়ণ চিলাৰাইৰ বানচভোগী কোনো এজন অজ্ঞাতনামা স্থানীয় শিল্পীয়েই আছিল হয়তো কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ খনিকৰ ।

৫

কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত শিশুটিয়ে মাকৰ কোলাত বহি মাকৰ গাখীৰ খাই আছে । মাক অকণমান একতীয়াকৈ বহিছে । সোঁ হাতখনেৰে মাকে শিশুটিক (ল'ৰা) আলফুলকৈ ধৰি আছে আৰু বাওঁ হাতখনেৰে তেওঁৰ সোঁহাতৰ স্তনটো শিশুটিৰ মূখত তুলি ধৰিছে । শিশুটিয়ে সোঁ হাতখনেৰে মাকৰ সোঁ স্তনটো ধৰি আছে আৰু ভৰিটো মাকৰ ঋতুৰিত লগাই থৈছে । আৰু মাকৰ মূৰটো দৌ খাই আহি তেওঁৰ সোঁ স্তনত লাগো লাগো হৈছেহি । মাকৰ ঋতুৰিত লগাই থোৱা ভৰিটোৱে শিশুটিৰ প্ৰাণ-চঞ্চলতা, তাৰ দেহৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ গতি, তাৰ মনৰ তৃপ্তি আৰু আনন্দক মূৰ্ত কৰি তুলিছে । এইখিনিতে ভাৰতীয় সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ এগৰাকী আধুনিক পণ্ডিত ৰিচাৰ্ড

লেন'য়ে—ভাৰতীয় মাক আৰু সন্তানৰ সম্পৰ্কে কোৱা দুৰ্ফাঁকিমান কথা মনত পেলাব পাৰি। হিন্দু পদ্বৰষে তেওঁৰ স্মৃতি-সংগীতকৈ সন্তানৰ মাক হিচাপেহে বিচাৰে। ভাৰতীয় সমাজত মাক পদ্বৰষে মাজৰ সম্পৰ্কই অধিক আৱেগপূৰ্ণ, স্নেহসিঁথ আৰু প্ৰগাঢ়।

৬

মাতৃ গৰ্ভত থকা অৱস্থাত মাক আৰু শিশুৰ ষিটো সম্পৰ্ক,— সেই সম্পৰ্কটোৱেই যেন মাতৃ-গৰ্ভৰ বাহিৰত মাকৰ কোলাত বহি স্তনপানৰত শিশু আৰু মাকৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে। উল্লেখযোগ্য, এৰিখ ন্যুমাৰ্ণে এটা শিশুৰ প্ৰথম বছৰৰ জীৱনটোক 'মাতৃ-গৰ্ভৰ বাহিৰৰ ভ্ৰূণ' বুলি অভিহিত কৰিছে। মাতৃৰ তেজৰেই ভ্ৰূণটো তৈয়াৰী হৈছিল বুলি এসময়ত মানুহে ভবা কথা আৰু শিশু এটিৰ জন্মৰ পাছত সেই তেজৰেই মাকৰ স্তনৰ গাখীৰলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱা কথাও তেওঁ কৈছে। মন কৰিবলগীয়া কথা, কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত —শিশুটিৰ অৱস্থানত গৰ্ভাকৃতিৰ আভাস এটাও পোৱা যায়।

৭

চিৰন্তন মাতৃ হৃদয়-গহনৰ অপাৰ মৰমৰ মাধুৰ্য্যেৰে মহিমাময় কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশু অসমৰেই নহয়, লোকায়ত ভাৰত-শিল্পৰ এটি বৈভৱ। মাকৰ দেহভংগী, বিশেষকৈ দৌ খাই পৰা মূৰ আৰু মূখমণ্ডলত প্ৰকাশিত হোৱা আৱেগিক মগ্নতা আৰু স্নেহাৰ্দ্ৰ মাতৃ মনৰ প্ৰকাশিত সীমাহীন অভিমানে সমুদ্ৰৰ সতেহে তুলনীয়। মাকৰ মূখখন ভালকৈ চাব খোজা দৰ্শকে অকণমান চাপৰি ওপৰলৈ মূখ কৰি চালেহে দেখিব। দৰ্শকে মনত ৰাখিব লাগিব,—দেহ সৌন্দৰ্য নহয়, স্তনদানৰতা এগৰাকী

মাতৃৰ আন্তৰিক ভাবানুভূতিৰ অভিব্যক্তি সৃষ্টিহে শিল্পীৰ অভীষ্ট লক্ষ্য ।

শিল্পীৰ ৰূপবোধ, ৰূপৰচনা ৰীতি, বস্তু আয়তন (volume) বোধৰ ফালৰপৰাও চিত্ৰাৰ্থখনিৰ এটা স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আছে । মাকৰ মূৰ আৰু সোঁ হাতখনৰ ছন্দোময় বৈশ্বিক গুণে,—মাকৰ সোঁ আঁঠুটো আৰু শিশুটিৰ সোঁ ভৰিটো কিছু জটিল হলেও মাক আৰু শিশুৰ আন আন অংগ-প্ৰত্যংগৰ নমনীয়তাই চিত্ৰাৰ্থখনিক প্ৰাণময় আৰু ভাস্কৰ্য গুণেৰে অনিন্দ্য সূন্দৰ কৰি তুলিছে ।

৮

কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত পূৰ্বৰ সৌন্দৰ্যৰ ভালেখিনি আঁজি নাই ; ৰ'দ-বৰষুণ, অনাদৰত বিগ্ৰহ বদলি ষাট্টীয়ে দিনো সনা সেন্দূৰত—লাহে লাহে স্নান পৰি আহিছে । সাতগিছ বছৰৰ আগতে প্ৰকাশিত হোৱা বিস্মৃতপ্ৰায় প্ৰত্নতত্ত্ববিদ পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথৰ 'গৌৰৱময় অসম'ত ছপা হোৱা আলোক চিত্ৰখনৰপৰাই এই কথা অনুমান কৰিব পাৰি । □

ৰামকিংকৰ বেইজলৈ প্ৰজ্ঞাগুলি

ৰামকিংকৰ বেইজ ঢুকাল। বহুদিন ধৰি তেওঁ শয্যাশায়ী হৈ আছিল। কিছুপৰ স্তব্ধ হৈ ব'লোঁ। খন্তেক পিছতেই চকুৰ আগত ভাহি উঠিল তেখেতৰ মূৰ্তিবোৰ। সেই ছাওতাল ছোৱালী দৃজনী। উজ্জ্বল যৌৱনা, হাস্যমুখৰিতা, সদ্যস্নাতা, দ্ৰুত ধাৱমানা।—কাণত বাজি উঠিল—দা মিল কল। জগৎ মন্থ, জীৱন ছন্দোময়।

এসম্ভৱ চনৰ নৱেম্বৰ মাহৰ এদিন ৰাতিপুৱা ৰামকিংকৰ বেইজক প্ৰথম লগ পাইছিলোঁ। বিশ্বভাৰতীৰ কলাভৱনৰ সমুখত জুই পুৱাই আছিল। তেখেতৰ তেতিয়াৰ ছাত্ৰ-শিল্পী অতুল বৰুৱাই চিনাকি কৰি দিছিল। মোক শান্তিনিকেতনলৈ অহাৰ উদ্দেশ্যৰ কথা সুধিছিল। তেখেতক লগ পাবলৈকো আহিছোঁ বুলি কোৱাত সেই মূহুৰ্ততেই পিছদিনাই তেখেতৰ ঘৰলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰিছিল। আৰু বৰুৱাক লৈ যাবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল। সেইমতে পিছদিনা পুৱাই বৰুৱা, আমাৰ গুৱাহাটীৰ প্ৰতিবেশী অজিৎ বিশ্বাস,—আমি তিনিও তেখেতৰ ঘৰ ওলাইছিলোঁগৈ। পদূলিত আমাক দেখিয়েই তেখেত ওলাই আহিল। আৰু আমালৈ বাট চাই

থকা বদলি ক'লে। বামকিংকৰ বেইজিংৰ মাটিৰ মজিয়াৰ দ'চলীয়া খেৰী ঘৰৰ আগ-চালিৰ ব'দ-কাঁচলিত কটোৱা সেই প্ৰায় দৃশ্যটো সময় এখন শিল্প-তীৰ্থত কটোৱা সময়ৰ দৰে স্বৰ্গীয় হৈ আছে আৰু থাকিব। শিল্প যে আমাৰ জীৱন প্ৰক্ৰিয়াৰেই অপৰিহাৰ্য অংশ বিশেষ। শিল্পী মানেই আমাৰ পৰম আত্মীয়।

শিশুৰ দৰে সবল, বসাল, শোভন হৃদয়, মৃদু মনৰ মৃদু মানুহ বামকিংকৰ। তেনে এজন মানুহ লগ পোৱা নাছিলোঁ কাহানিও।

বৰুৱাই কোৱা মতে বামকিংকৰ সেইদিনা মৃদুত আছিল। কথা কৈ গৈছিল। ভঙা-চিঙা, টুকুৰা-টুকুৰ। ভাৰত শিল্পৰ পৰম্পৰা, মাহাত্ম্য কালিকাৰ কথা। কি অসাধাৰণ শিল্পজ্ঞান, কি অন্তৰ্দৃষ্টি! এজন প্ৰাক্ত। কথাৰ মাজতে মোক অজ্ঞতা, ইলোৰা, বাঘ, মহাবলিপদ্ৰম আদি চাবলৈ কৈছিল। গুৱাহাটীৰ শৰণীয়া পাহাৰৰ গান্ধী মন্ডপত থকা তেখেতৰ গান্ধী মূৰ্তিটো (ব্লোজ) দেখিছোনে নাই সোধিছিল। এবাৰ তেখেতৰ এসময়ৰ ছাত্ৰ-শিল্পী শোভা ব্ৰহ্ম, বেণু মিশ্ৰ, নীলপৱন বৰুৱাৰ কথা উলিয়াইছিল।

তেখেতৰ ঘৰত কোনো মূৰ্তি দেখা নাছিলোঁ, ছবি দেখুৱাবলৈও কোৱাৰ সাহস মোৰ নাছিল। কিন্তু আমাৰ কি সৌভাগ্য, সম্ভৱতঃ সেই সময়ত তেখেতৰ গুৰিত থকা আটাইবোৰ ছবিয়েই নিজেই ভিতৰৰপৰা এখন এখনকৈ আনি আমাক দেখুৱাইছিল। ছবিবোৰ এতিয়া ভালকৈ মনত নাই। ছবি চাবলৈ সময় লাগে, একেখন ছবিকে বাৰে বাৰে চোৱাই আমাৰ স্বভাৱ।

এখন মাতৃ আৰু শিশুৰ ছবি আছিল। ছবিখন দেখি কিয় জানো মোৰ কামাখ্যাৰ পশ্চিম তোৰণৰ দেৱালত থকা মাতৃ আৰু শিশুলৈ মনত পৰিছিল। সেই একেই প্ৰকৃতিৰ জীৱন-দায়িনী প্ৰক্ৰিয়াৰ প্ৰকাশ। বামকিংকৰে পিছত তেখেতৰ অনুৰাগী এজনক

কৈছিলঃ সেই কোন ছেলেবেলায় মায়ের মূখখানিতেই আমাৰ বিশ্বৰূপ দৰ্শন। মায়ের মূখখানাই আমাৰ প্ৰথম আঁকি ছবি। উল্লেখযোগ্য যে মাতৃ আৰু শিশু তেখেতৰ এটা প্ৰিয় বিষয় আছিল।

আহিবৰ সময়ত তেখেতে আমাক অসমত ‘কিবা এটা’ কৰাৰ কথা কৈছিল। আৰু কৈছিল তেখেতৰ সম্বন্ধে যদি কিবা লিখোঁ, তেখেতক আগতীয়াকৈ যাতে জনাওঁ, লেখাৰ লগত ছপাবলৈ তেখেতে ফ’টো পঠাব। কিন্তু কবিতা এটাৰ বাদে তেখেত জীৱিত অৱস্থাত মোৰ একো লিখা নহ’ল।

অসমতো ৰামকিংকৰ বেইজ এজন জনাজাত শিল্পী। বৰ্ত্তমানৰ ভালেকেজন অসমীয়া শিল্পীয়েই এসময়ত তেখেতৰ ছাত্ৰ আছিল। ভালেকেইজনেই ৰামকিংকৰক ওচৰত পাইছে, ভালকৈ জানে। তেখেতৰ তলত শিক্ষা লৈছে, লগত কাম কৰিছে, অভিনয় কৰিছে, তেখেতে গাওঁতে তবলা সঙ্গত কৰিছে, তেখেতৰ কণ্ঠত বাউল আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গান শুনিয়ে। বাউল আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গানত বলিয়া ৰামকিংকৰ মানুহজনক নাজানিলে তেখেতৰ শিল্পকৰ্মৰ বা শিল্পাদৰ্শৰ তাৎপৰ্য বৃদ্ধা টান।

আধুনিক ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ কিংবদন্তিৰ মানুহ, বৰ্ণাঢ্যময় ব্যক্তিত্ব, ৰামকিংকৰ প্ৰাণ-চাঞ্চল্যেৰে অস্থিৰ বিস্ময়কৰ এটা সৃজনশীল শক্তি। তেখেতে বাৰে বাৰে ভাঙে আৰু বাৰে বাৰে নতুনকৈ সাজে। সদায় নতুনকৈ সাজিবলৈ, আঁকিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু তেখেতে কৈছিল :—form ভাঙা না-ভাঙাই আচল ব্যাপাৰ নয়। যে কোনো শিল্পে ৰসসৃষ্টিই হৈছে আসল।—নতুন কিছূ কৰতে গেলেই ভাঙ-চুৰ কৰতে হয়। আৰ একটা জিনিস থাকা দৰকাৰ। সেটা হৈছে নতুন সৃষ্টিৰ জন্য অস্থিৰতা।—যতদিন বোঁচে থাকা—নতুন নতুন সৃষ্টিৰ চিন্তা-ভাবনাই শিল্পী ও শিল্পকে ৰাঁচিয়ে ৰাখে।

সেই কাৰণে স্বাধীনতাই আছিল তেখেতৰ জীৱনৰ, শিল্পাদৰ্শৰ মূল আৰু মৰ্ম । শিল্পীৰ স্বাধীনতা, চিন্তাৰ কল্পনাৰ স্বাধীনতা, শিল্পকলাৰ স্বাভাৱ্য, মূল্য অৰ্জিব্যক্তিৰ অধিকাৰ তেখেতে সাৱ্যস্ত কৰিবলৈ বিচাৰিছিল । আৰু কৰিছিলোঁ । আমি আমাৰ ইচ্ছামতো ছবি এংকোঁছি, মূৰ্তি গড়োঁছি । কাৰুৰ ফৰমায়েস অনুযায়ী কৰি নি । গদৰুদেবেৰও এ ব্যাপাৰে কড়া নিৰ্দেশ ছিল । এখানে সকলকে নিজেৰ মতো কৰে কাজ কৰতে দাও । সকলে স্বাধীনভাবে কাজ কৰবে ।

—একভাবেই না এংকে নানাভাবে আঁকলে ক্ষতি কী?—কোন বাঁধা ধৰাৰ মध्ये থেকে আঁট হয় না । কিন্তু তা বলে কি গান্ধীজীৰ ছবি কৰব না ? কৰব, যদি চাই । কিন্তু গান্ধীজী আঁকলে ফাল্ট প্ৰাইজ, অন্য কিছু কৰলে মাৰ খেতে হ'বে, তা তো চলতে পাৰে না । শিল্পী সব সময় পথে রয়েছে । সে চলছে । কোথাও আটকে নেই ।

তেখেতে পৰিবৰ্ত্তন বিচাৰিছিল, কিন্তু ঐতিহ্য বা পৰম্পৰাৰ পৰা নিজক বিচ্ছিন্ন কৰিব খোজা নাছিল । ঐতিহ্যক 'সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়াৰ নিৰৱচ্ছিন্ন ধাৰা' বুলি কৈছিল, কোনো বিশেষ ৰীতিৰ প্ৰাণহীন পুনৰাবৰ্ত্তনৰ তেখেত বিৰোধী আছিল ।

ৰামকিংকৰ আধুনিক ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ পথিকৃৎ, অন্যতম বিমূৰ্ত্তবাদী শিল্পী । আধুনিক স্ৱৰূপীয় ভাস্কৰ্যৰ বিকাশত ৰ'ডা আৰু ব্ৰাকুঁচিৰ ভূমিকাৰ দৰে আধুনিক ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত বেইজবো এটা অনূৰূপ গদৰুদেৱৰ ঐতিহাসিক ভূমিকা আছে ।

আধুনিক ভাস্কৰ্যৰ কেইটামান প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল,—ফৰ্মৰ বিকৃতি আৰু সৰলীকৰণ, সাহিত্য সম্পৰ্কহীনতা, ভাবানুভূতি, ফৰ্মৰ ওপৰত গদৰুদেৱ, বিশ্বয়কৰত্বৰ অনুশাসনহীনতা, অৰ্জিব্যক্তিৰ প্ৰাধান্যতা আৰু বিমূৰ্ত্ততা । ৰামকিংকৰৰ প্ৰায়বোৰ শ্ৰেষ্ঠ মূৰ্তিতেই এই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ এটা নহয় এটা দেখা যায় ।

তেখেতৰ সৰহ সংখ্যক মূৰ্তিয়েই অৱয়ৱী। কোনোটো বাস্তৱানুগ, কোনো কোনোটো অভিব্যক্তিবাদী, কোনোটো ত্ৰিকোণবাদী চৰিত্ৰৰ। আদিত্ম আদিত্ম লগা অভিব্যক্তিবাদী চৰিত্ৰটোৱেই তেখেতৰ শিল্পৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য, য'ত বস্তুৰ প্ৰকৃত বাহ্যৰূপতকৈ অন্তৰ্ভূতৰ আবেগ, সংবেদন বা ভাব-কল্পনাকহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। কিন্তু কোনো পশ্চিমীয়া শিল্পধাৰাৰ সূত্ৰ ধৰি তেখেতৰ মূৰ্তি বা ছবিৰ ৰসস্বাদন বা ৰসবিচাৰ কৰিব নোৱাৰি। তেখেতে পশ্চিমীয়া শিল্প শৈলীসমূহক আশ্চৰ্য্যধৰণে আত্মসাৎ কৰি ভাৰতীয় কৰি পেলাইছিল। তেখেতৰ মাত্ৰ কেইখনমান নৈসৰ্গচিত্ৰ আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মূৰ্তিতোলৈ লক্ষ্য কৰিলেই কিংকৰীয়ান মৌলিকত্বৰ মহিমা ধৰা পৰে।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিবোৰৰ সৰহসংখ্যকেই ৰুঢ় স্পৃশ্যগুণ আৰু বিৰাটস্থ গুণ-সমৃদ্ধ, অভিব্যক্তিপূৰ্ণ আৰু গতি-চঞ্চল। মানৱিক সম্পৰ্কই, মনুষ্য অৱয়ৱেই যে ভাস্কৰ্য্যৰ চিৰকালৰ আধাৰ,— ৰামকিংকৰৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ মূৰ্তিকেইটাই তাকেই প্ৰতিপন্ন কৰে।

কংক্ৰিট, প্লাষ্টাৰ, চিমেন্ট, পাথৰ আদি বিভিন্ন মাধ্যমত তেখেতে কাম কৰি গৈছে। মাহেদে, তালিম, নাগাম্পা, কৰ্মকাৰ, দেবীপ্ৰসাদ ৰায়চৌধুৰী আদি পূৰ্বসূৰীসকলে পৰম্পৰাগত মাধ্যমতে কাম কৰিছিল। আধুনিক ভাস্কৰ্য্যত মাধ্যমকো এটা প্লাষ্টিক উপকৰণ হিচাপে গণ্য কৰা হয়। আমাৰ দেশত পোণ প্ৰথমতে তেখেতেই সস্তীয়া বস্তুৰে মূৰ্তি গঢ়ে। ক'তো বস্তুৰ বা মাধ্যমৰ বৈশিষ্ট্য তিলম্যানো তেখেতে ক্ষুণ্ণ কৰা নাই।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিৰ ভিতৰত প্ৰতিকৃতি আৰু মূৰ্দ্ধলিত কৰা মূৰ্তিবোৰেই আটাইতকৈ বিখ্যাত। প্ৰকৃতি প্ৰিয় এই শিল্পী-গৰাকীয়ে প্ৰকৃতিক নিবিড়ভাৱে লগ পাইছিল, গভীৰভাবে উপলব্ধি কৰিছিল, প্ৰকৃতিৰ লগত বাহ্যিক আৰু আন্তৰিক এটা বোগাবোগ বন্ধা কৰি চলিছিল। মূৰ্দ্ধলি প্ৰাপ্তৰৰ,—মূৰ্দ্ধলিৰ মানুহ আছিল

ৰামকিংকৰ । তেখেতৰ অনন্য সৃষ্টিৰ নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহেই তাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন ।

তেখেতৰ সৃষ্টিৰতম মূৰ্তিবোৰে প্ৰকৃতিৰ সান্নিধ্য বিচাৰে, সিহঁতৰ চাৰিফালে বিচাৰে শূন্য ঠাই । সিহঁত চাৰিবেৰৰ ভিতৰত থাকিব নোখোজে, মূৰ্ছালিতেই সিহঁতৰ অস্তিত্ব ।

ভাস্কৰ্য শিল্পীক 'ৰাজহুৱা শিল্পী' বুলি কোৱা হয় । তেখেতে মূৰ্ছালিত মূৰ্তি কৰিবলৈ লোৱাৰ গদাৰিতে এক সামাজিক বোধৰ তাড়নাও নোহোৱা নহয় । শিল্পৰ সামাজিকীকৰণ আজিৰ শিল্পীৰ সমুখত এটা ডাঙৰ প্ৰত্যাহ্বান । আত্মবিশ্বাস, সাহস আৰু যোগ্যতাৰে ৰামকিংকৰে এই প্ৰত্যাহ্বান গ্ৰহণ কৰিছিল । মূৰ্ছালিত, দিনে ৰাতিয়ে সকলোৱে দেখা ঠাইত মূৰ্তি কৰি আধুনিক ভাস্কৰ্য আৰু সাধাৰণ মানুহৰ মাজত তেখেতে এটা সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি গ'ল ।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিবোৰৰ নিজস্ব একোটা সন্তা আছে, গভীৰ-ভাবে আবেগপূৰ্ণ একোটা জীৱন । ছাণ্ডাল মূৰ্তিবোৰ দেখিলে ভাব হয় যেন সিহঁতৰ অৱয়ৱৰ অভ্যন্তৰত সোমাই থকা প্ৰাণে বা জৈৱিক শক্তিয়ে অহৰহ দেহাৱয়ৱৰ ওপৰলৈ ওলাই আহিবলৈ বিচাৰিছে, দেহাৱয়ৱক কৰি তুলিছে স্ফীট, তেজোদীপ্ত, স্পন্দিত । দা ছাণ্ডাল ফোৰ্মালি, বিশেষকৈ দা মিল কল-ৰ স্ফীট, প্ৰসাৰিত দেহাৱয়ৱলৈ লক্ষ্য কৰক । ধনুপদী ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যবো এটা চৰিত্ৰ আছিল সেইটোৱেই ;—ভিতৰৰপৰা প্ৰসাৰিত হোৱা অৱয়ৱ বা আৱতন । উল্লেখযোগ্য যে ধনুপদী ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ বহু গুণ কেতিয়াবাই আধুনিক যুৰোপীয় ভাস্কৰ্যৰ উমৈহতীয়া সম্পদ হৈ পৰিছে ।

তেখেতৰ অসংখ্য ছবি আৰু মূৰ্তিৰ বিষয়বস্তু সাধাৰণ খাটি খোৱা মানুহ । তেখেতে নিজেই কৈছিল : ছোট খেকেই আমাৰ আশেপাশে খেটে খাওয়া মানুহ দেখে অভ্যস্ত । এদেৰ সহজ সৰল

জীৱন, কাজ কৰাৰ ভঙ্গী, চলমান ৰূপ, এ-সবই আমাৰ ছবি ও মূৰ্তিৰ বিষয়বস্তু। শান্তিনিকেতনে সাঁওতালৰা আমায় বিশেষ-ভাবে প্ৰভাৱিত কৰেছে।এদেৰ চলমান জীৱনেৰ বিভিন্ন মূহূৰ্ত গঢ়লিকে আমি আমাৰ ছবি ও মূৰ্তিতে ধৰে ৰাখাৰ চেষ্টা কৰেছি।

আধুনিক কালত সম্ভৱতঃ পোন প্ৰথমে নন্দলালেই বৃহত্তৰ লোক-জীৱনক বা পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনক শিল্পৰ উপজীৱ্য কৰি লৈছিল। ৰামকিংকৰেও নন্দলালৰ পৰাই পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনৰ মাজত শিল্পৰ বিষয়বস্তু স্থান কৰিবলৈ শিকিছিল।

মূৰ্দ্ধলিত কৰা তেখেতৰ প্ৰথম মূৰ্তি সূজাতা (কংক্ৰিট)। ন ফুট ওখ এই বিৰাট মূৰ্তিটো আঁতৰৰপৰা গাত দুডাল লতা বগাই যোৱা গা-গছ এডালৰ দৰেই দেখি। গছৰ দৰেই মাটিত গজা। কিছ্ৰু অগা-পিছাকৈ গাত পৰি থকা হাতদুখনে, বিশেষকৈ বাওঁহাতখনে মূৰ্তিটোৰ গতি-চঞ্চল ভাবটো জীৱন্ত কৰি ৰাখিছে। মূৰ্তিটোৰ ৰূপগঠনৰ লগত গছবোৰৰ আত্মীয়তা থকা সত্ত্বেও—মূৰ্তিটোৰ নিহিত গতি-চঞ্চলতা, গছবোৰৰ স্থবিৰতাৰ মাজত দেখা-নেদেখা এটা টনা-আঁজোৰাৰ ভাব। অস্তৰ সৌষ্ঠৱেৰে সুন্দৰী পদ্মকিত সূজাতাই মূৰত পৰমাসৰ মলা লৈ নিৰঞ্জনা নদীৰ পাৰত ধ্যানমগ্ন হৈ থকা বোধিসত্ত্বক দিবলৈ গৈছে। আলেকজেণ্ডাৰ আৰ্কিপেঙ্কাৰ ওৱাকিং আৰু জিওকামিতিৰ উম্যানৰ মাজত কল্পনাতে মাজে মাজে সূজাতাক থিয় কৰাই আমি এটি বিশেষ আনন্দ পাম'।

ৰামকিংকৰৰ চলমান মূৰ্তিবোৰ এবাৰ দেখিলে কোনেও পাহৰিব নোৱাৰে। দা মিল কল আৰু দা ছা'ঠাল ফেৰ্মিলি প্ৰথম চাই পোষালিলে মূৰোতে মূৰ্তিকেইটা গৈ থকা যেন দেখিছিলোঁ। বিশ্বভাৰতীৰপৰা ঘৰলৈ ঘূৰাৰ দিনাও মূৰ্তিকেইটা যেন আমাৰ পিছে পিছে আহি আছিল।

দুৰৈবেপৰাই অনুভৱ কৰিব পাৰি সিহঁতৰ গাৰ, নমনীয় অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ স্পৃশ্য গুণ, দেহাৱয়বত সিহঁতৰ হৈ উঠা আনন্দ-বেদনা-উল্লাস, সেই আদিম তেজ, উচ্ছল প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্য। ধ্ৰুপদী ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ সেই প্ৰগলভ সৌন্দৰ্য, সেই একেই প্ৰাণচঞ্চলতা সিহঁতৰ গাত। এই মূৰ্তিবোৰৰ ছন্দোময় গঠন-সুৰমা, প্ৰাণৱন্ত দেহৰেখা, বহু স্পৃশ্য গুণ, বস্তুপদ্যৰ সংস্থানে যি কোনো দৰ্শকে পদূলিকিত, বিস্ময়াভিভূত কৰে।

আদিম শিল্পসন্মত অভিব্যক্তিয়ে অপৰূপ দা ছা'ঠাল ফোমলি চিৰকালৰ যেন এখন ক্ষুদ্ৰ মানৱ সংসাৰ। সহজভাৱে পৰস্পৰে পৰস্পৰক, জীৱনক গ্ৰহণ কৰাৰ সৈধৰ্য আৰু আনন্দ, স্নেহ-দুখে, আশাৰে-পোহৰে গৈ থকাৰ আশা-আকাংক্ষা-উল্লাসেই হয়তো এই মহৎ শিল্পকৰ্মৰ বাণী।

বিমূৰ্ত, অৰ্ধ বিমূৰ্ত ৰূপগঠনৰ ফালৰপৰা তেখেতৰ স্মৰণীয় শিল্পকৰ্ম হ'ল লেম্পটেণ্ড (চিমেন্ট), স্পিড্ (প্লাষ্টাৰ), কম্পোজিছন, (প্লাষ্টাৰ) পোয়েট হেড আদি। খোন্দ থকা পাত নোহোৱা গছ এডালৰ ছন্দোময় গঠন-সুৰমাৰেই বিকল্প ৰূপকল্প বা বিমূৰ্ত শিল্পৰূপ—লেম্পটেণ্ড। মূৰ্তিটোত উৰ্ধগামী এটা গতি আছে। জয়া আশ্বাস্বামীয়ে ঠিকেই লিখিছে : *Its rising rhythms seem to echo those of surrounding trees.* গছৰ গুৰিৰ খোন্দত চাকি জ্বলোৱা আজিও দেখা যায়। সবলীকৰণ আৰু গতিময়তাৰে চমৎকাৰ তেখেতৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য মূৰ্তি হ'ল স্পিড্। মাত্ৰ ১৫২ চে: মি: ওখ এই মূৰ্তিটোৰ বিৰাট গুণ আৰু গতিশীলতা বিস্ময়কৰ। বিমূৰ্তধৰ্মী পোয়েট হেড চমকপ্ৰদভাৱে আধুনিক, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ অসামান্য ব্যক্তিত্বৰ অশ্লুত সূন্দৰ অভাৱিতপূৰ্ব অভিব্যক্তি।

গুৱাহাটীৰ শৰণীয়া পাহাৰৰ গান্ধী-মন্ডপৰ সমুখত থকা বাৰ্মিংহামে কৰা গান্ধী মূৰ্তিটোৰ মূল মডেলটো কলাভৱনত

দেখিছিলোঁ। বৰ সুন্দৰ। গান্ধী মণ্ডপৰ গান্ধীত মূল মডেলৰ মহিমা সম্পূৰ্ণৰূপে নাই যদিও, মূৰ্তিটোত কিংকৰধৰ্মিতা নোহোৱা নহয়। মূৰ্তিটো গতিশীল, কিন্তু ওপৰ-গধুৰ।

দিল্লীৰ ৰিজাৰ্ড বেংকৰ সমুখত থকা বিৰাটাকাৰ যক্ষ-যক্ষীত এটা আদম কাঠিন্য আছে। এই মূৰ্তিটো কিছু তল-গধুৰ, কিন্তু কৰ্তৃত্বব্যঞ্জক।

ৰামকিংকৰৰ বহুত ছবিয়েই দেখা নাই। তেখেত এজন শক্তিমান চিত্ৰকৰ আছিল। কেৱল তৈলমাধ্যমৰ কম্পোজিছনবোৰৰ কাৰণেই তেখেত আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ ইতিহাসত এক বিশিষ্ট স্থানৰ অধিকাৰী। দুখৰ বিষয়, জয়া আম্পাম্বামীৰ বাহিৰে আমাৰ কলা সমালোচকসকলে চিত্ৰকৰ ৰামকিংকৰৰ প্ৰতি যথোচিত মনোযোগ দিয়া চকুত পৰা নাই।

ভাস্কৰ্যৰ দৰে চিত্ৰৰ বিষয়বস্তুও তেখেতে পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনৰপৰা, বৃহত্তৰ লোক-জীৱনৰপৰাই গ্ৰহণ কৰিছিল। ৰামকিংকৰৰ ছবিত থকা ৰূপৰ ভাস্কৰ্য গঢ়ণ, ৰেখাময় গঢ়ন আৰু ছন্দোময়তা নন্দলালৰপৰাই শিকিছিল বুলি নিজেই কৈ গৈছে। কিন্তু তেখেতৰ ভাস্কৰ্যৰ ৰূঢ় স্পৃশ্য গঢ়ণৰ দৰে তেখেতৰ ৰেখাটো ৰূঢ়তা, এটা কঠিনতা আছে। এই ৰূঢ়তা নথকা হ'লে তেখেতৰ ৰেখাই কোনো কোনো ভাবক ইমান বলিষ্ঠ ৰূপত হয়তো প্ৰকাশ কৰা অসুবিধা হ'লহেঁতেন। বহুত ছবিত আকৌ তেখেতৰ ৰেখা ডিজাইন প্ৰধান হৈ পৰিছে।

তেখেতে ওৱাচ টেম্পেৰাৰপৰা আৰম্ভ কৰি বিভিন্ন মাধ্যমত, বিভিন্ন আঙ্গিকত বহুত ছবি আঁকি ধৈ গৈছে। তেখেতৰ ৰঙীন, বগা-ক'লা ৰেখাচিত্ৰ ড্ৰয়িঙো অসংখ্য। তীক্ষ্ণ পৰ্যবেক্ষণ আৰু দূতাত্মকনৰ ফালৰপৰা বিচিত্ৰ বিষয়ৰ ৰেখাচিত্ৰবোৰ অৰ্ধভাৱী, সিঁহতৰ শিল্প গঢ়ণো। এই ৰেখাচিত্ৰবোৰ কোনোবাই গোটালে ছবিৰ এখন মহাকাব্য হ'ব।

অকণমান ঠাইতে অঁকা কোনো কোনোখন বেখাচিহ্নৰ কি বিৰাটতত্ত্ব গঢ়ণ ! জীৱ-জন্তুৰ চিত্ৰবোৰত সিহঁতৰ প্ৰতি থকা শিল্পীৰ স্নেহ আৰু সহানুভূতি সন্দৰ্ভকৈ প্ৰকাশিত হৈছে। সন্দৰ্ভৰ সম্ভাৱন্যাস, পানী বগুৰ অভিনৱ ব্যবহাৰ আৰু স্থান বহুলতাই এই নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহৰ নান্দনিক বিশেষত্ব। তেখেতৰ তুলিৰ প্ৰতিটো টোনেই সাৱলীল, বলিষ্ঠ, প্ৰাণৱন্ত আৰু ধাৰাল।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিত থকাৰ দৰে তেখেতৰ কিছুমান ছবিতো সেই একেই গতিময়তা, একেই ভলিউম। তেখেতৰ এখন চিত্ৰাকৰ্ষক ছবি অন ওৱে টু কোৰ্ণাকৰ গতিময়তা তেখেতৰ মূৰ্তি স্পিডৰ গতিময়তাৰ মাজত কোনো গঢ়ণগত পাৰ্থক্য নাই। অন ওৱে টু কোৰ্ণাক-ত গাড়ীখনৰ পিছে পিছে বাস্তাটোও গৈ আছে।

আকৌ কিছুমান ছবিত তেখেতে বিষয়তকৈ ফৰ্ম আৰু বৰ্ণৰ নান্দনিক মূল্যৰ ওপৰতহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। দিল্লীৰ জাতীয় চিত্ৰশালাত থকা কেৱল মেটাৰনিটি নামৰ তৈল-চিত্ৰখনিৰ কাৰণেই ৰামকিংকৰ আমাৰ দেশৰ এজন সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ অভিব্যক্তিবাদী চিত্ৰকৰ হিচাপে স্বীকৃত হোৱাৰ যোগ্য। দুটি সন্তানৰ সৈতে গৰ্ভৱতী এগৰাকী নাৰীৰ এই হৃদয়স্পৰ্শী চিত্ৰখনি পৰীড়িত ক্ষুধাত মাতৃত্বৰ সৰ্বকালৰ যেন আৰ্তি। প্ৰতিকৃতি চিত্ৰবোৰত সাদৃশ্যতকৈ মডেলৰ অন্তঃপ্ৰকৃতিহে (যথা, বিনোদিনী) ফুটি উঠিছে।

১৯০৬ চনত পশ্চিমবঙ্গৰ বাকুড়াৰ যোগীপাৰা নামৰ এখন সৰু গাঁৱৰ এটি দখীয়া পৰিয়ালত ৰামকিংকৰ বেইজৰ জন্ম হয়। প্ৰবাসী আৰু মডাৰ্ন বিভিউৰ সম্পাদক ৰামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ে তেখেতে অঁকা ছবি দেখি শান্তিনিকেতনলৈ আনে। শান্তিনিকেতনলৈ আহি কলাভৱনত ভৰ্তি হয়। তেতিয়া তেখেতৰ বয়স পোন্ধৰ-ষোল্ল। শিল্পাচাৰ্য নন্দলালৰ তত্ত্বাৱধানত শিল্প শিক্ষা সাংকৰি শিল্প শিক্ষক হিচাপে কলাভৱনত যোগদান কৰে।

সুদীৰ্ঘকাল শিক্ষকতা কৰাৰ পাছত ১৯৭১ চনত ভাস্কৰ্য বিভাগৰ মূৰব্বী হিচাপে কলাভৱনৰপৰা অৱসৰ লয়। ১৯৭৫ চনত বিশ্বভাৰতী বিশ্ববিদ্যালয়ে তেখেতলৈ এমিৰিটাছ প্ৰফেছৰ পদ আগবঢ়ায় আৰু ১৯৭৬ চনত দেশীকোত্তম উপাধিৰে সন্মানিত কৰে। দেশে-বিদেশে বহুবাৰ তেখেতৰ মূৰ্তি আৰু ছবি প্ৰদৰ্শিত হৈছে।

সেই যে তেখেতে পোন্ধৰ-ষোল্ল বছৰ বয়সতে শাস্তিনিকেতনলৈ আহিল, শাস্তিনিকেতন আৰু এৰি যাব নোৱাৰিলে, শেষকৃত্যও তেখেতৰ শাস্তিনিকেতনতে সম্পন্ন হ'ল। নিজেই কৈ গৈছে : গুৰুদেৱ শাস্তিনিকেতনে আমাদেৰ মध्येই আছেন—এই অনুভূতি আমাদেৰ অশূভ নিৰাপত্তা, প্ৰেৰণা ও আনন্দ যোগাত।—ঐ সময়ে একবাৰ যাৰা শাস্তিনিকেতনে আসত ফিৰে যেত না।……সেই যে আসা—তাৰপৰ ধেকে আৰ কোথাও যায়নি, এখানেই বয়ে গেলাম।

ৰামকিংকৰ আজি আমাৰ শিল্প ঐতিহ্যৰ, আমাৰ জীৱনৰ এটা অংশ। □

শিল্পকলা আৰু শিল্পীৰ প্ৰসক্ত ৰামকিংকৰ : এটি চয়ন

……মোক বহুতে কয়,—মই পশ্চিমৰ শ্বিপীসকলৰ প্ৰভাৱত আঁকো। কিন্তু মোৰ ধাৰা এই দেশৰেই ধাৰা।……ছন্দ হ'ল তাৰ অন্তৰৰ কথা। আমাৰ দেশৰ মূৰ্তিৰ মূল কথা হ'ল—ছন্দোময় ৰূপগঠন।

……বস্তুৰ প্ৰতিফলিত এৰণ্ট আৰ্ট একেবাৰে বাদ পৰিছে। বেৰা ডিজাইন প্ৰধান হৈছে। শ্বিক্ৰেব, চিলি-ডাব, উল্লম্ব বেৰা, আনুভূমিক বেৰা, বে'কা বেৰা বা সিহঁতৰ উল্লম্বগতি, নিল্লম্বগতি এই লৈয়েই কাম।……

……সহীতেও তো কাঁপ নকৰে। বসন্ত বাগিনী গাব লগা হ'লে গাৱলৈ কুলিব লবে কুট-কুট কবিকলগীয়া হ'লহেঁড়েন। সুৰটোক লৈ টাইপ এটাখাব দিয়াই তেওঁৰ কাম। কুলিব মাত, পাণিলাৰ মাত ব'লি বেলেন বেলেনকৈ একো

নাই। সকলোবোৰ মিলিভুলি বসন্তৰ পৰিবেশ বচনা, অনুভূতি আৰু আবেগ প্ৰকাশ কৰা। বাগিচাৰ এনেকৈয়ে সৃষ্টি। এবাৰো আটো সেই বেথা আৰু জ্বলি উঠে বন্ধা সজীৱী।.....

.....আমাৰ প্ৰচলিত শিল্পধাৰাবপৰা গুৰুদেৱ অন্য পথেৰে গ'ল। আন বহুত ডাঙৰ কৰিছে ছবি আঁকিছে, কিন্তু তেওঁলোকৰ ছবি অত্যন্ত একাডেমিক। কাৰণ গুৰুদেৱৰ দৰে তেওঁলোকৰ দৃষ্টিশক্তি, অনুভূতিৰ গাঢ়তা নাছিল। কিন্তু এই দুটা নথকা হ'লে গুৰুদেৱৰ এবাৰো আটো ফেল কৰিলেহেঁতেন। তেওঁৰ ছবিত আছে বলিষ্ঠতা, ভাইটেল অবজাৰভেছন, খনভাব, গুৰুত্ব।...

.....আটো বস্তুটো চিৰদিনৰ ডিছছেইটিছফেকছন, অহেতুকী। কিবা এটা প্ৰপাগেট কৰা তাৰ কাম নহয়।

.....চেজানৰ ছবিৰ ভিতৰলৈ সোমাব পাৰি, কিন্তু চেজানৰ ছবি ফ্ৰেট নহয়, ভাত ভলিউম আছে।

পিকাছোক মোৰ সদায়েই ভাল লাগে।

.....ডাইমেনছন মানেই হ'ল সমুখৰ ফালৰপৰা যিটো বস্তু দেখিছো, তাক পাছফাল এটাও আছে, সেই পাছফালটোৰ ফিলিঙটো ফুটাই তোলা। এইটোকেই কণ্ট্ৰিবিজমৰ মূল কথা।

(সংগ্ৰহ)

১৯৪০

পল চেজান

(জন্ম ১৯ জানুৱাৰি ১৮৩৯ : মৃত্যু ২২ অক্টোবৰ ১৯০৬)

উনৈশ শ পঁয়ত্ৰিশ চনত জৰ্জ ব্ৰাক, ফেৰ্ণান্ড লেজে আৰু ৱিলনে ঘোষণা কৰিলে, 'আমি সকলোৱেই চেজানৰপৰা আহিছোঁ। আধুনিক চিত্ৰকলাৰ আদি পদাৰ্থ—পল চেজান, এল আঁ প্ৰভসঁৰ সেই বিক্ষুব্ধ হৃদয়, ভয়ানকভাৱে সংবেদনশীল দৃঢ়চেতা, 'প্ৰতিক্ৰিয়াশীল নাগৰিক', 'বিদ্ৰোহী শিল্পী'—সম্ভৱত উনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ তেৱেঁই সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰকৰ। অনতিক্ৰম্য প্ৰতিভাৰ শিল্পী চেজান কিমান যে গদগ আৰু দোষৰ মানুহ! খেয়ালি, লাজুক, অভিমানী, খঙাল, অধিৰ, হৃদয়বান, ভীৰু, গৰৱী, সবল, ভাবুক, উগ্ৰ, কঠোৰ আৰু পৰিশ্ৰমী। মানুহৰ মাজত, সমাজত সাধাৰণতে অস্বাভাৱিক, কেতিয়াবা আচৰণহীন, অশান্তচিন্ত চেজান প্ৰকৃতিৰ সমৃদ্ধত আছিল নিয়ত কাতৰ, প্ৰণত, সন্ধানী এক মহৎ শিল্পীপ্ৰাণ। এই শতিকাৰ এনে এজন চিত্ৰশিল্পী নাই যি চেজানৰ ওচৰত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে ঋণী নহয়। চেজানৰ বৌদ্ধিক শৃংখলাবোধ, বস্তুৰ জ্ঞান (knowledge

of things) আৰু জগতৰ প্ৰতি থকা বস্তুধৰ্মী দৃষ্টিভংগীৰপৰাই আধুনিক চিত্ৰকলাৰ জন্ম ।

দক্ষিণ ফ্ৰাঞ্চৰ এক্স আঁ প্ৰভসঁৰ এগৰাকী আচাৰ্য্যন্ত বেষ্কাৰৰ একমাত্ৰ সন্তান আছিল চেজান । চেজানৰ পূৰ্বপুৰুষ ইটালীৰ আছিল । স্কুল-কলেজত পাঢ়ি থকা কালতে তেওঁ ধ্ৰুপদী সাহিত্য, ভিক্তৰ উগো, বিশেষকৈ ভাৰ্জিল অধ্যয়ন কৰিছিল । আৰু এই ভাৰ্জিল-প্ৰীতিৰ যোগেদিয়েই বিখ্যাত ফৰাচী ঔপন্যাসিক এমিল জোলাৰ লগত চেজানৰ বন্ধুত্ব হয়, যদিও দুই বন্ধুৰ মাজত বৃচিৰ, দৃষ্টিভংগীৰ আৰু চৰিত্ৰগত প্ৰভেদো আছিল বিস্তৰ । জোলাৰ লগত তেওঁৰ এই বন্ধুত্ব জীৱনৰ মাজ ভাগত পাৰস্পৰিক ভুল বদজ্ঞা-বদ্বিজৰ ফলত ঘৃণা আৰু তিস্ততাৰে শেষ হৈছিল । কিন্তু চেজান পোন মানুহ আছিল । জোলাৰ মৃত্যু সংবাদ পাই তেওঁ হেনো সেই গোটেই দিনটো স্টাডিঅৰ দুৱাৰ-খিৰিকি মাৰি উচুপি উচুপি কান্দিছিল ।

চেজানে তেতিয়া কবিতা লিখিছিল, কণেট বজাইছিল, নাটক এখন লিখাৰো পৰিকল্পনা কৰিছিল, অথক আৰু ইতিহাসৰ কৃতী ছাত্ৰ আছিল । জোলা, পেপাৰ্টিছ্‌টিন বেইলি', চেজান—এই তিনি বন্ধু—প্ৰভসঁৰ হাবিয়ে-বননিয়ে, পথাৰে-সমাৰে ঘূৰি ঘূৰি অনন্ডৰ আৰু উপভোগ কৰিছিল শ্যামলনীল নিৰিৰিল বনপ্ৰাৰি প্ৰশান্তিময় স্নিগ্ধতা আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ অন্তৰ বহস্য । বগাৰ ফ্ৰায়ে' লিখিছে, পোন প্ৰথমে ভাৰ্জিলৰ যোগেদিয়ে তেওঁ অনন্ডৰ কৰিছিল প্ৰভসঁৰ প্ৰকৃতিৰ অমেয় কান্তি । তেতিয়াই—সেই বয়সতে, তেওঁ প্ৰতিজ্ঞা কৰিছিল শিল্পী হ'ব, শিল্পী হ'ব তেওঁৰ জীৱন । এই প্ৰভসঁৰ কাব্য-গাঁথাই এসময়ত এজৰা পাউণ্ডৰ কাব্য-মানস বিশেষভাৱে আন্দোলিত কৰিছিল । সি যি কি নহওক প্ৰভসঁৰ সেই দিনবোৰেই আছিল প্ৰভসঁৰ বিস্তীৰ্ণ প্ৰাপ্তবৰ দৰে যুত—হাঁহ আৰু স্বপ্নেৰে ফুলাম,—চেজানৰ জীৱনৰ সবৰ সোণালী দিন ।

ঝোলা তেতিয়া পেৰিছত সদ্ব্যৱস্থিত, বন্ধুকো মাত্ৰ পঠালে পেৰিছলৈ। দেউতাকে আশা কৰিছিল—পুতেক ‘আইনজীৱী হ’ব, নহ’লে বেংকাৰ। বাৰে বাৰে পুতেকক কৈছিল : প্ৰতিভাৰ যন্ত্ৰণাময় জীৱন। এইবোৰ একোকে নোহোৱা দেখি মাক আৰু ভনীয়েকৰ উদগনি পাই শেষত তেওঁ পুতেকক পেৰিছলৈ পঠাবলৈ মান্তি হৈছিল।

বাইশ বছৰ বয়সত (১৮৬১) হাতত এবাকচ ৰং লৈ চেজান পেৰিছলৈ আহিল। কঠোৰ পৰিশ্ৰমী, তীব্ৰভাৱে অনদ্ভূতিপ্ৰবণ এই যুৱক হ’ল পেৰিছৰ অনাহত অতিথি ; তেওঁৰ প্ৰতি পেৰিছ হ’ল অনন্দাৰ, আতিথ্যহীন আৰু নিৰ্দয়। পেৰিছৰ শিল্পী আৰু শিল্পবাসিকসকলৰ কাৰণে অসহ্য আছিল সেই সময়ৰ তেওঁৰ ছবিৰ বৰ্ণৰ আধিক্য আৰু উদ্ভাসনা। বিখ্যাত Ecole des Beaux-Arts দ্বাৰা তেওঁৰ কাৰণে বন্ধ হোৱাত তেওঁ একাডেমি ছুইজত সোমাল আৰু লুভত কঁপি কৰিবলৈ ধৰিলে।

আইন পঢ়ি থকা কালতে একাডেমিক ৰীতিত ভালেমান ড্ৰয়িং কৰিছিল। কিন্তু বগিছ বছৰৰ বয়সৰ আগলৈকে তেওঁ কোনো উল্লেখযোগ্য ছবি আঁকিব পৰা নাছিল। পেৰিছলৈ অহাৰ দুবছৰৰ আগত (১৮৫৯) দেউতাকে কিনি লোৱা সোতৰ শতিকাবাৰ এটা ঘৰত তেওঁ প্ৰথম স্টুডিঅটো পাতিছিল।

অভাৱনীয়ভাৱে পেৰিছে তেওঁক বিমুগ্ধ কৰিলে। ঝোলাও নিতাল মাৰিলে। নিৰাশাত তেওঁ জৰ্জৰ হৈ পৰিল। কাৰোপৰা সমাদৰ-সহানুভূতি নাপাই আত্মপ্ৰত্যয় বিচাৰি চেজান একলৈ ঘূৰিল আৰু পূৰ্ণোদ্যমে ছবি আঁকিবলৈ ধৰিলে। এক্সতো তেওঁ বেছি দিন থাকিব নোৱাৰিলে। আৰু আকৌ ১৮৬২ চনত পেৰিছলৈ ঘূৰিল। তেতিয়াৰেপৰা ১৮৯৯ চনত একেবাৰে একলৈ ঘূৰি যোৱালৈকে, এই দিশটো বছৰত—মন গ’লেই এই পেৰিছ, মন গ’লেই এই এক্স,—এইদৰে বাসস্থান সলাই অসম্ভৱ আত্মসংযম

আব্দু প্রত্যয়ৰে ছবিৰ পিছত ছবি আঁকি গ'ল, যিবোৰৰ আজি অধিকাংশই মানৱজাতিৰ অমূল্য সম্পদ ।

ইম্প্ৰেছনিষ্ট বা মনচ্ছায়াবাদী আন্দোলনৰ তেতিয়া উষাকাল । সূৰ্য-বন্দনাত ষোঁকি-বাথো পেৰিছৰ শিল্প-জগত । পেৰিছলৈ আহিয়েই প্ৰথমে গীওমীন, পিছত কামীল পিছাৰো, ক্লোড মনে প্ৰভৃতি ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পীসকলৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয় হয় । গীওমীনেই তেওঁক পিছাৰোৰ লগত চিনাকি কৰি দিয়ে । জীৱনৰ শেষলৈকে পিছাৰো আব্দু মনেৰ প্ৰতি তেওঁৰ শ্ৰদ্ধা অটুট আছিল, —যদিও অকাৰণতে মনেৰ লগত তেওঁ এবাৰ কাজিয়াও কৰিছিল । বাৰোঁক^০ ৰীতিত অঁকা চেজ্ঞানৰ চিত্ৰসমূহে এই শিল্পীকুলৰ মাজত তিলমানো আদৰ পোৱা নাছিল । পেৰিছ ছালোঁয়েও^০ তেওঁৰ ছবি নাকচ কৰিছিল । চেজ্ঞানে এই সময়ছোৱাত এক প্ৰতিকূল পৰিৱেশৰ মাজত অকলশৰীয়াকৈ জীৱন যাপন কৰিব লগা হৈছিল ।

সাত বছৰমানৰ আগতেই পিছাৰোৰ লগত চেজ্ঞানৰ পৰিচয় হৈছিল যদিও ১৮৭০ মানতহে তেওঁৰ লগত বন্ধুত্ব হয় । পিছাৰো আব্দু গীওমীনৰ লগত অভেৰ ছদ্মওৱাটত থাকোতেই চেজ্ঞানৰ চিত্ৰ চিন্তা আব্দু চিত্ৰৰীতিৰ লক্ষণীয় পৰিবৰ্ত্তন ঘটে । পিছাৰোৰ সান্নিধ্যলৈ আহিহে চেজ্ঞানে প্ৰথম উপলব্ধি কৰে মাধ্যমিক ৰোমাণ্টিকতাৰ সাৰশূন্যতা, পৰ্যবেক্ষণ আব্দু বৰ্ণজ্ঞানৰ গুৰুত্ব । তেতিয়াৰপৰাহে চেজ্ঞানে কৌতূহলী আব্দু বিশ্লেষণাত্মক দৃষ্টিৰে প্ৰকৃতিক চাবলৈ আৰম্ভ কৰে । 'তেজী আব্দু শৃংখলাহীন পদ্ধতি' ত্যাগ কৰি 'প্যালেট' কৰিলে পাতল আব্দু ষ্ট্ৰোকলৈ (আঁচোৰ বা টান) আনিলে পৰিণতি । ১৮৭১-ৰ পৰা ১৮৭৭ লৈ তেওঁ পিছাৰোৰ নিৰ্দেশত ছবি আঁকিছিল । কিন্তু ফৰ্মৰ সংগঠনৰ ক্ষেত্ৰত তেতিয়াই তেওঁ পিছাৰোতকৈ অধিকতৰ প্ৰতিভা আব্দু শক্তিৰ পৰিচয় দিছিল যদিও কেইবাগৰাকীও সমালোচকৰ লগতে ইম্প্ৰেছনিষ্টজন্মৰ বিখ্যাত ইতিহাস প্ৰণেতা জন ৰিৱাৰ্ডেও^০ যন্ত

প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে পিছৰোৱে নিজেও গীওমীনলৈ লিখা এখন চিঠিত চেজ্ঞানৰ এখন ছবিৰ অসাধাৰণ শক্তি আৰু বলিষ্ঠতাৰ কথা কৈছে। মনেক তেওঁ যদিও ভাল পোৱা নাছিল, চকু আৰু মনক সম্বন্ধ কৰাত মনেইহে তেওঁক সহায় কৰিছিল।

ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পপদৰ্শনৰ প্ৰতি প্ৰথমৰপৰাই চেজ্ঞানৰ আস্থা নাছিল। ক্লোড মনে, এডগাৰ ডেগা আৰু ৰেনোৱাৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয় হৈছিল যদিও ডেলাক্ৰোয়া আৰু গদুস্তাভ কোৰ্বেৰ প্ৰতিহে তেওঁৰ আকৰ্ষণ আছিল অধিক। তেওঁ কৈছিল,—We are all in Delacroix। ফ্ৰাইৰ ভাষাত ডেলাক্ৰোয়া আছিল তেওঁৰ ঈশ্বৰ। চেজ্ঞানৰ স্টুডিঅত থকা উল্লেখযোগ্য ছবিখন আছিল ডেলাক্ৰোয়াৰ এখন ছবিৰ কপি। তীৱ্ৰ ৰঙৰ প্ৰয়োগ কৌশল, ধ্ৰুপদী ফৰ্ম ভঙাৰ পদ্ধতি তেওঁ ডেলাক্ৰোয়াৰপৰা আহৰণ কৰিছিল। বাস্তৱবাদী কোৰ্বেই চেজ্ঞানৰ ৰোমাণ্টিতাৰ আধিক্য ভালেখিনি কমাইছিল। চেজ্ঞানৰ ওপৰত ডেলাক্ৰোয়াতকৈ কোৰ্বেৰ প্ৰভাৱ আছিল অধিক ফলপ্ৰসূ আৰু সুদৃঢ়প্ৰসাৰী। চেজ্ঞানৰ শিল্পপী-জীৱনৰ আগডোখৰত কোৰ্বেৰ পোনপটিয়া প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। —The art of painting can only consist of the representation of object visible and tangible to the painter—কোৰ্বেই কোৱা এই কথাষাৰৰ লগত চেজ্ঞানৰ চিন্তাৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া।

ৰেনোৱাৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে উৎসাহিত হৈয়েই প্ৰথমখন ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত (১৮৭৪) তেওঁ অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰদৰ্শনীত অংশ গ্ৰহণ কৰা বহুতৰে স্বভাৱ, মনোভঙ্গী আৰু ৰীতিৰ মাজত কোনো সাদৃশ্য নাছিল। তেওঁলোক আটায়েই বিদ্ৰোহী। একাডেমিৰ ৰীতিৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকৰ এই বিদ্ৰোহ, এইটোৱেই আছিল তেওঁলোকৰ মাজত একমতৰ যোগসূত্ৰ। প্ৰদৰ্শনীখন অন্তৰ্ভুক্ত হৈ যোৱাৰ পিছতহে মনেৰ 'ইম্প্ৰেছন-ছানৰাইজ' ছবিখনৰ

নামেৰেই লিৰয় নামৰ এজন সাংবাদিকে বাঙ্গ কৰি প্ৰদৰ্শনীখনত অংশগ্ৰহণ কৰা শিল্পীসকলক 'ইম্প্ৰেছনিষ্ট' বুলি অভিহিত কৰে। প্ৰথমখন ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত চেজানৰ দৃশ্য ছবি আছিল। দ্বিতীয়খনত (১৮৭৭) তেওঁৰ পানী আৰু তেল ৰঙেৰে অঁকা ষোলখন ছবি প্ৰদৰ্শিত হৈছিল।

দুয়োখন প্ৰদৰ্শনীতে প্ৰদৰ্শিত হোৱা তেওঁৰ চিত্ৰবোৰ—
দুয়োবোৰেই পেৰিছৰ শিল্পী-সমাজ, শিল্প-বাসিক আৰু কলা-
সমালোচকসকলৰ দ্বাৰা নিৰ্মমভাৱে নিন্দিত হয়। একমাত্ৰ
ব্যতিক্ৰম আছিল জি. ৰাইভাইৰ নামৰ এজন সমসাময়িক
সমালোচক। দ্বিতীয়খন ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীৰ সমালোচনা কৰি
এই সমালোচকজনে চেজানৰ সম্পৰ্কে এনেকৈ মন্তব্য কৰিছিল :
Mr. Cezanne is the artist most attacked by both
the press and the public for last fifteen years.
There is something of the finest period in
Greece in his work, his canvases have the heroic
serenity of antique painting and pottery, and the
ignorant visitors who laughed when they find
themselves in front of the Bathers, for instance,
seems to like barbarians criticizing Parthenon.
(লায়নে'ল ভেণ্টুৰিৰ উদ্ধৃতি)

প্ৰথম ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত প্ৰদৰ্শিত চেজানৰ 'মডাৰ্ন
অলিম্পিয়া' নামৰ ছবিখনে দৰ্শকৰ মাজত বিশেষ এক চাঞ্চল্য সৃষ্টি
কৰে। মেঘৰ মাজত ঈশ্বৰ বস্তুভাৰণা শূন্যদেহী কোনো এক
নাৰীক এগৰাকী অপদেৱীয়ে (?) বিবসনা কৰিছে আৰু তপা
মূৰৰ মানুহ এজনে কাষতে লাথুটিডাল থৈ সেই দৃশ্য চাই আছে।
আৰু চাই থকা এই মানুহজন পাছফালৰপৰা দেখিবলৈ ঠিক
চেজানৰ নিচিনা। চিত্ৰখন যেন এখন উত্তাল কায়োন্নত, উদ্ভুল

এক কল্পলোক। 'স্বাসবৃন্দকাৰী' এই ছবিখন দেখিলেই অনুমান কৰিব পাৰি কি অস্বাভাবিকভাৱে উত্তেজিত মানসিক অৱস্থাত চেজানে ছবিখন আঁকিছিল। প্যাৰেট নাইফে ক্ৰমে ক্ৰমে স্তবীভূত কৰা বৰ্ণৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে তেওঁৰ মনৰ গোপন মৰ্ম বস্তুণা আৰু জ্বালা। এগৰাকী সমালোচকে এই ছবিখনক এক 'অসাধাৰণ উদ্ভট কামজ কল্পনা' বুলিও অভিহিত কৰিছে।

মনৰ গোপন অবদমিত বিস্ফোভ আৰু কামনা-বাসনাৰ অভিযান্ত্ৰিকৰূপ আছিল তেওঁৰ আগতীয়া ছবিবোৰ। তেনে এক অভিযান্ত্ৰিক কাৰণেই তেওঁ চিত্ৰবস্তুৰ নাটকীয় গুণৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। বৰ্ণৰ গভীৰতা, ভলিউমৰ আভাস আনিবলৈ প্যাৰেট নাইফ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ষ্ট্ৰোক আছিল মোটা, স্পৰ্শধৰ্মিতাৰ তীব্ৰতা বঢ়াবলৈ যত্ন কৰা হৈছিল। ক'লা, বগা, মাটিয়া, ৰঙা আৰু হালধীয়াই আছিল এই ছবিবোৰৰ প্ৰধান ৰং, কিন্তু সিবোৰ আছিল নিৰস। উদ্ভট সেই কল্পলোকৰ প্ৰতিটো আকাৰেই অস্বাভাবিক, ভয়াবহভাৱে বিকৃত, প্ৰতিটো ফৰ্মেই আলোড়িত। 'আলোড়িত ফৰ্ম' আৰু গীতিময় ভাব-নিজৰেই এই চিত্ৰৰাজ্যৰ সম্পদ বুলি ফ্ৰাঙ্ক এলগাৰে প্ৰসঙ্গত মত প্ৰকাশ কৰিছে। কোনো কোনো সমালোচকে আনহাতে চেজানৰ আগ বয়সৰ এই চিত্ৰসমূহত পৰবৰ্তী কালৰ এক্সপ্ৰেছ-নিজমৰ পূৰ্বাভাস দেখা পাইছে।

ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পপদৰ্শনৰ প্ৰতি চেজানৰ মনোভাবৰ কথা আগতে কৈ অহা হৈছে। ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত তেওঁ অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল যদিও তেওঁক ইম্প্ৰেছনিষ্ট বুলি কব নোৱাৰি। মনেৰে সম্পৰ্কে কৰা এটা উক্তিত চেজানৰ ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পপদৰ্শন বিৰোধী মনোভাব ভালকৈ প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁ কৈছিল : Monet is an eye. But what an eye! ক্লাইব বেল প্ৰমুখ্যে বহু সমালোচকৰ মতে চেজানে বিজ্ঞানসন্মতভাৱে এখনো

ইম্প্ৰেছনিষ্ট চিত্ৰ অঁকা নাছিল, কিন্তু বৰ্ণ নিষ্পৰ্গৰ সকলো কৌশল যে তেওঁ ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ পৰাই শিকিছিল তাত কোনো সন্দেহ নাই।

*

*

উনবিংশ শতাব্দীৰ সপ্তম দশকত ফ্ৰাণ্সত সংঘটিত হোৱা ইম্প্ৰেছনিষ্ট আন্দোলন এটা ঐতিহাসিক ঘটনা। এই আন্দোলনৰ প্ৰভাৱ কেৱল চিত্ৰকলাতেই নহয় ভাস্কৰ্য, সাহিত্যলৈকো সংক্ৰমিত হৈছিল। ইম্প্ৰেছনিষ্ট আন্দোলনেই প্ৰথম আধুনিক জিম্প-আন্দোলন। দৃশ্যগত সংবেদনক, আন কথাত সূৰ্যৰ পোহৰত শোভমান উদ্ভাসিত কোনো এটা দৃশ্য বা বস্তুৰ উপৰিভাগক মহিমাম্বিত পোহৰত চিত্ৰিত কৰাই আছিল ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ প্ৰধান অৰিষ্ট। পোহৰ—কেৱল সূৰ্যৰ পোহৰে প্ৰস্ফুৰিত কৰি থোৱা দৃশ্যমান প্ৰকৃতিলৈ চোৱা আৰু চকুৰ পলকতে যি যেনেকৈ চকুত ধৰা দিছে—তেনেকৈয়ে চিত্ৰপটত ধৰি ৰখা : দৃশ্য নহয়, বস্তু নহয় ; দৃশ্য বা বস্তুৰ ওপৰত বিচ্ছৰিত দ্ৰুত ধাৱমান এক লহমাৰ আলোকচ্ছটা।

ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ সেই ক্ষণিক চাক্ষুৰ অনুভৱ আছিল সম্পূৰ্ণ মনোধৰ্মী। সেইদৰে তেওঁলোকৰ সংবেদনো। বিষয় নহয়, বৰ্ণ হ'ল তেওঁলোকৰ জপমন্ত্ৰ। বৌদ্ধকবোজ্জৱল হ'ল চিত্ৰপট। পোহৰত ওপঙি চিত্ৰপটলৈ ৰং আহিল। দেহৰেখা নাই, মডেলিং নাই, আলোছায়া নাই, ছবি হ'ল ওচৰাউচৰিকৈ স্ৰাপন কৰা বৰ্ণৰ অসংখ্য সৰু সৰু স্ফুৰণ শ্ৰেণীৰ সমাবেশ মাথোন, দৰ্শকৰ চকুত মিশ্ৰিত হৈ সৃষ্টি কৰিব প্ৰকৃতিত থকা পোহৰৰ বায়বীয় গতি আৰু উজ্জৱলতা। দৃশ্য বা এটা বস্তু নহয় কেৱল বৰ্ণৰ কাৰণেই তেওঁলোকে আঁকিছিল এটা দৃশ্য বা এটা বস্তু। পোহৰৰ স্পন্দন আৰু উজ্জৱলতাৰ উপাসক আছিল এই ইম্প্ৰেছনিষ্টসকল। ক্লোড মনেই এবাৰ কৈছিল : The

man is nothing but an eye. মন নহয়, চকু আছিল তেওঁৰ
সৰ্বস্ব।

ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলে বিশ্বাস কৰিছিল বৰ্ণৰ এটা স্বতন্ত্ৰ
সত্তা আছে। আনকি ছায়াও বিচিত্ৰ বৰ্ণেৰে বৰ্জিত হৈ পৰিছিল
তেওঁলোকৰ হাতত। ডেলাক্লেয়া, কোৰ্বে, টাৰ্ণাৰ কনষ্টেবলৰ
আৰু 'বাৰ্বিজ' শিল্পীগোষ্ঠীৰ চিত্ৰচিত্ৰত ইম্প্ৰেছনিজমৰ বীজ
নিহিত আছিল।

পিছৰো আৰু গীওমীনৰ লগত থকা সময়তে অঁকা চেজ্ঞানৰ
এখন বিখ্যাত ছবি হ'ল দা হাউছ অভ দা হাংগ মেন (১৮৭০)।
ছবিখনত থকা পোহৰৰ কঁপনিয়ে স্পেচ বা শূন্য ঠাইখিনিক
আশ্চৰ্যভাৱে ঘনত্ব দান কৰিছে। ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ
অহাৰ আগতে বৰ্ণেৰে ভলিউম আৰু গঠন সৃষ্টি কৰিব পৰা
বিস্ময়কৰ কৌশল চেজ্ঞানৰ সম্পূৰ্ণ অজ্ঞাত আছিল ব'লি চেজ্ঞানৰ
বিশ্ববিখ্যাত জীৱনীকাৰ আৰু সমালোচক লায়'নেল ভেণ্টুৰিয়ে
লিখিছে।

নীও ক্লাৰ্ছিচিজম বা নব্য-ধ্ৰুপদীবাদৰ আদৰ্শত অঙ্কিত দা
ছি এট লেসতাক (১৮৭৬) নামৰ ছবিখনে চেজ্ঞানৰ শিল্পী-
জীৱনৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰ্যায়টোৰ সূচনা কৰে।
স্থিৰ-চিত্ৰ' কিছুমানত, মাদাম চেজ্ঞানৰ কেইখনমান প্ৰতিকৃতি
আৰু বাথৰছ চিত্ৰমালাত চিন্তালব্ধ দৃঢ়তা, সজ্জাবিন্যাসৰ ঐক্য
আৰু বস্তুৰ অস্তিত্ব ক্ৰমাৎ স্পষ্টতৰ হৈ উঠে।

গীওমীনৰ যত্নতে ১৮৮২ চনত প্ৰথমবাৰ ছালোঁত (Salon)
চেজ্ঞানৰ ছবি প্ৰদৰ্শিত হয়। ইয়াৰ আগতে এই ছালোঁৱেই
কেইবাবাৰো তেওঁৰ ছবি নাকচ কৰিছিল।

১৮৮৬ চনত চেজ্ঞানৰ খেউতাক ঢুকায়। আৰু সেই বছৰতে
ঝোলাৰ এখন উপন্যাসৰ এটা চৰিত্ৰত তেওঁৰ নিজৰে চিত্ৰণ দেখি
বৈয়াকৈ ক্ষুদ্ৰ হয় আৰু ঝোলাৰ লগত থকা আশৈশৱ বন্ধুত্বৰ অন্ত

পৰে। আৰু তেতিয়াৰপৰাই তেওঁ একত নিগাজীকৈ থাকিবলৈ লয়। ক্লোড মনেৰে লগত কাজিয়া হয় আৰু পেৰিছৰ শিল্পী-সমাজৰপৰা লাহে লাহে আঁতৰি যায়। ঠিক সেই সময়ৰ বাতৰি কাকত, একাডেমিক গোস্ঠী আৰু কিছুসংখ্যক দৰ্শকৰ শত্ৰুতা সত্ত্বেও তেওঁৰ খ্যাতি ক্ৰমাৎ বাঢ়ি আহে, ছালোঁৱেও তেওঁৰ ছবি প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ লয়। ১৯০৪ চনত ছালোঁৱে চেজানৰ কাৰণে এটা সম্পূৰ্ণ কোঠাকে দিয়ে। আঠশ ফাঁদি ক্লোড মনেই তেওঁৰ ভেলেইজ ষ্ট্ৰীট নামৰ ছবিখন কিনি লয়।

চেজানৰ শিল্পী-জীৱনৰ আটাইতকৈ সৃজনশীল সময় আছিল মাত্ৰ দহ বছৰ (১৮৮৫-১৮৯৫) আৰু বিশ্ব-বিশ্ৰুত অমৰ চিত্ৰ-সমূহৰ অধিকাংশই এই সময়ছোৱাৰ ফল। সিৰোৰৰ ভিতৰত— দা ছি এট লেস্তাক (১৮৮৩-১৮৮৫), ছেল্ফ পোৰ্টেট (১৮৮০), ট্ৰিঞ্জ এণ্ড হাউছেজ (১৮৮৫-১৮৮৭), ম ছাঁত ভিকটোৱাৰ (১৮৮৫-১৮৮৭), হাৰালিকুইন (১৮৮৮-১৮৯০), এক্স, ৰকি ল্যান্ডস্কেপ (১৮৮৬-১৮৮৮), বাধাৰছ (১৮৯০), শ্টিল-লাইফ (১৮৯০-১৮৯৮) আৰু পোৰ্টেট অভ্ গদুস্তাভ জিওৰ্গি বিশেষভাৱে খ্যাত।

দা ছি এট লেস্তাক চিত্ৰখন অলপ মনোযোগেৰে চালেই দেখা যায় ছবিখনৰ প্ৰতিটো বস্তুৰ অবয়ব আছে, আনকি পানীৰো। ছবিখনৰ ক'তো পূৰ্বৰ চেজানৰ সেই টোন (বৰ্ণৰ পদা) বিভাজন আৰু সব্দ সব্দ শ্ৰোত্ৰৰ ব্যৱহাৰ দেখা নাযায়। আত্ম প্ৰতিকৃতি-সমূহৰ ভিতৰত '৮০ৰ প্ৰতিকৃতিখনেই আটাইতকৈ বিখ্যাত আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। 'ফৰ্মৰ প্ৰস্তৰ সদৃশ কাঠিন্য' এই প্ৰতিকৃতিখনৰ এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য। ট্ৰি এণ্ড হাউছেজত এক ছন্দোময় বৃণ্ডজীত (pattern) আন্দোলিত প্ৰৱৰ্ত্তন বৃদ্ধবীৰ্ণ। স্বৰৰপৰা নিতৌ পুৱা-গধূলি দেখি থকা ম ছাঁত ভিকটোৱাৰ চেজানৰ এটা প্ৰিয় থীম। ভেল আৰু পানী বঙৰ মাধ্যমত প্ৰায়

সুদীৰ্ঘ কুৰি বছৰ ধৰি তেওঁ ম ছাঁত ভিকটোৱাৰৰ বহু ছবি আঁকি থৈ গৈছে। প্ৰতিখন ছবিয়েই আশ্চৰ্য সুন্দৰ, অনূপম, বিখ্যাত। ম ছাঁত ভিকটোৱাৰৰ এই ছবিবোৰে বিশ্ববিখ্যাত জাপানী চিত্ৰকৰ হকুছেইৰ মাউণ্ট ফুজিৰ চিত্ৰবোৰলৈ মনত পেলায়। অৱশ্যে দ্যুয়োজনেই অসবৰ্ণ চৰিত্ৰৰ চিত্ৰকৰ।

লায়'নেল ভেণ্টুৰিয়ে ম ছাঁত ভিকটোৱাৰৰ (১৮৮৫-১৮৮৭) এটি মনোজ্ঞ বিশ্লেষণ দাঙি ধৰিছে। এটা গোটেও উপত্যকা। উপত্যকাটোৰ গোটেও আকৃতিৰ লগত মিলাই পাহাৰটো আগলৈ (সমুখৰ ফাললৈ) অনা হৈছে। সংগঠিত ফৰ্ম বিক্ষিপ্ত কৰা হৈছে। ফলত স্পেচ বা শূন্যৰ গভীৰতা অভাবিতভাৱে উপৰিভাগলৈ উঠি আহিছে। ছবিখন ঘোৰ খোৱা গছ দোজোপাই—গছৰ ডালবোৰে, তেনে এটা ভাব নিবিড় কৰি তুলিছে।

কাঠিন্য, সমতা আৰু স্থিৰতাৰ ফালৰপৰা তেওঁৰ প্ৰতিখন ষ্টীল-লাইফেই অনন্য সৃষ্টি। মাদাম চেজানৰ দ্যুয়োখন প্ৰতিকৃতিয়েই অবিস্মৰণীয়। বিয়াৰ পিছত অঁকা ছবিখন (১৮৯০) অধিক চিত্তাকৰ্ষক। মাদাম চেজানৰ এই প্ৰতিকৃতিখন চাই মাজে মাজে ভাবোঁ,—মাদামৰ হাত দখন আৰু মূৰটোৰ কাৰণেই তেওঁ এই প্ৰতিকৃতিখন আঁকিছিল নেকি।

চেজানে কাফেৰ টেবুলত বহি তাক খেলাত মন মানুহৰ ভালেকেইখন ছবি আঁকিছিল, তাৰে পাঁচখন ৰাখি বাকীবোৰ নষ্ট কৰি পেলাইছিল। বৰ্ণৰ অজস্ৰ স্তৰবিন্যাসেৰে তাক খেল থকা মানুহ দৃজনৰ ভলিউম সৃষ্টি কৰা হৈছে। বৰ্ণৰ গভীৰতাৰে ফৰ্মলৈ সংহতি আৰু কাঠিন্য অনাৰ বিস্ময়কৰ উদাহৰণ এই ছবিখন। চেজানে কৈছিল : *Painting does not consist in copying the given object mechanically, it is a question of harmonizing a number of relationship.* বগাব ফ্ৰায়ে

দা পোৰ্টেট অভ গ্ৰন্থভাৰ জিওমিট্ৰিক আধুনিক কালৰ এখন অসামান্য প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ বুলি কৈছে ।

নিসৰ্গ চিত্ৰবোৰেই চেজ্ঞানৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ কীৰ্তি, জনপ্ৰিয় আৰু জনাজাতো । তেওঁৰ আন বহু চিত্ৰৰ দৰে নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহো—ফৰ্মৰ মাজেদি শিল্পীয়ে উপলব্ধি কৰা,—ক্লাইৱ বেলৰ ভাষাত,—‘দৃশ্যগাহ্য তুল্য বস্তুহে’ ।^১ চেজ্ঞানৰ চিত্ৰত ক্ষণিকৰ, দ্ৰুত ধাৰমান মূহূৰ্তৰ যে স্থান নাই—তেওঁৰ নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহেই তাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন । এৰিক নিউটনে কোৱাৰ দৰে,—কোনো মনত পেলায় চেজ্ঞানৰ নিসৰ্গদৃশ্যৰ বতৰ, মেঘৰ খেল আৰু গছপাতৰ তিৰবিৰণি । ঘনকৈ বোৱা বঙীন কাপোৰৰ দৰে তেওঁৰ প্ৰতিখন নিসৰ্গ চিত্ৰই ঘনবিন্যস্ত আৰু কাব্যিক বৰ্ণসূচ্যমাৰে সমৃদ্ধ । চেজ্ঞানৰ নিসৰ্গ চিত্ৰৰ নন্দ ফিগাৰবোৰে টিচিয়ান আৰু জৰ্জেনলৈ মনত পেলায় ।

চেজ্ঞানৰ কাৰণে জগতখন আছিল বস্তুভিত্তিক । প্ৰকৃতিৰ যি ৰূপ আমি বাহিৰৰপৰা দেখিছোঁ সি প্ৰকৃতিৰ ছলনাময়ী বহিৰাভৰণ মাথোন । প্ৰকৃতিৰ এই বহিৰাভৰণৰ অন্তঃস্থলত সংগোপনে বৈ আছে এক সনাতন, বিমূৰ্ত জগত, এক জ্যামিতিক অস্তিত্ব । সেই জগতখন, সেই অস্তিত্ব বায়বীয় নহয়,—সি কঠিন, ঘন আকাৰবিগ্ৰহ । প্ৰকৃতিৰ সকলো ফৰ্মৰ আদি আকাৰ হ’ল,—কোন (cone), চিলিন্ডাৰ (cylinder) আৰু স্ফেয়াৰ (sphere) । প্ৰকৃতিৰ বা দৃশ্যমান প্ৰতিটো বস্তুৰে অভ্যন্তৰত অন্তৰ্হিত হৈ থকা গঠনধৰ্মী স্থাপত্যধৰ্মী অস্তিত্বক কোন (শঙ্কু), চিলিন্ডাৰ (স্তম্ভক), স্ফেয়াৰৰ (গোলক) আকাৰত বৰ্ণ আৰু ফৰ্মেৰে চিত্ৰপটত মূৰ্ত কৰাই শিল্পীৰ লক্ষ্য । ১৯০৪ চনত এমিল বেনাডলৈ লিখা এখন চিঠিত চেজ্ঞানে তেওঁৰ চিত্ৰদৰ্শনৰ দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা উল্লেখ কৰিছিল... Treat nature by the cylinder, the sphere and the cone.

...nature for us is more depth than surface—এই
প্ৰসঙ্গতে চেজানে কোৱা আন এষাৰ কথাও স্মৰণীয় ;

...to make impressionism something solid and
durable as the paintings of the museums.

Paintings of the museums কথাষাৰেৰে তেওঁ
মিক্সেলঞ্জেলো আৰু ৰাফায়েলক ইংগিত কৰিছিল।

চেজানে 'প্ৰকৃতিৰ পৰা পুছ'ক' আঁকিবলৈ বিচাৰিছিল।
ফৰাচী শিল্পী নিকোলাছ পুছ'ক' (১৫৯৪-১৬৬৫) শত্ৰুখলাবোধ,
ফৰ্ম আৰু তেওঁৰ শেহতীয়া ছবিবোৰৰ কঠিন জ্যামিতিৰ প্ৰতি
চেজান বিশেষভাৱে আকৰ্ষিত হৈছিল। উল্লেখযোগ্য যে পুছ'ক'
মৃত্যুৰ তিনিশ বছৰৰ পিছত পিকাছোৰ নিচিনা এজন চিত্ৰকৰে
তেওঁৰ এখন ছবিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি 'ব্যাকাহানালিয়া' নামেৰে
এখন ছবি আঁকি পুছ'ক'ৰ গৌৰৱ কৰিছিল।

চেজানে বাৰে বাৰে কৈছিল, প্ৰকৃতক অধ্যয়ন কৰা।
ডেলাকোয়ায়ো কৈছিল প্ৰকৃতি মোৰ বাবে এখন অভিধান।
সঁচাকৈয়ে বৰ্ণ আৰু ফৰ্মৰ অফুৰন্ত অনাদি অনন্ত উৎস এই
প্ৰকৃতি। তেওঁ প্ৰকৃতক কেৱল পৰ্যবেক্ষণ কৰাই নহয়, প্ৰকৃতিৰ
অন্তঃস্থললৈ সোমাই প্ৰকৃতিৰ অন্তৰ্গত গঠন পদ্ধতি
পুথানুপুথ্যভাৱে বিশ্লেষণ কৰি কি আশ্চৰ্য চিত্ৰভাষা আৰু
চিত্ৰ-ঐতিহ্যৰ সৃষ্টি কৰি গ'ল! ফৰ্ম আৰু ৰেখাৰ তেওঁ
অভিনব এক ব্যাখ্যা দিলে।

চেজানৰ যি কোনো এখন নিসৰ্গ চিত্ৰ চাওক, ফৰ্মৰ কি অসামৰণ
ঘনত্ব। মিস্ত্ৰী এজনে এচপৰা ইটাৰ ওপৰত ইচপৰা ইটা জাপি
ষেনেকৈ ঘৰ এটা গাঁথি নিয়ে ঠিক তেনেকৈয়ে তেওঁ বৰ্ণক স্তৰে
স্তৰে প্ৰয়োগ কৰি ছবি এখনৰ প্ৰতিটো বস্তু অৰ্থাৎ ছবি এখন
গঢ়ি তোলে। কৌন নহ'লে চিলিডাৰ, নহ'লে স্ফেৰাৰ আকৃতিৰে
নিসৰোৰ তেওঁৰ চিত্ৰপটত, প্ৰকৃতিত থকা সমৰূপ সন্নিবিষ্ট মূৰ্ত

হৈ উঠে। সেইবদলি ভেট্টৰিয়ে কোৱাৰ দৰে তেওঁৰ ছবিও
কোনেও স্ফেয়াৰ, চিলিন্ডাৰ, কৌন বিচাৰি নাযায়, সিযোৰ শিল্পীৰ
'আদৰ্শ, আকাংক্ষাহে'। তেওঁ অঁকা প্ৰতিটো বস্তুকে তেওঁ যেন
হাতত তুলি লব পাৰিছিল।

ফৰ্ম বৰ্ণ আৰু গঠনক এনে অভিনৱভাৱে প্ৰয়োগ কৰি চেজানে
চিহ্নপটলৈ আনিলে 'স্থায়িত্ব আৰু বিশ্বজনীনতা'।

জীৱনৰ মাজভাগত অঁকা চেজানৰ প্ৰতিখন ছবিয়েই যেন
কঠিন জ্যামিতি। কলাৰ লক্ষ্য হ'ল,—গঠনৰ বিশ্লেষণ, যিটোক
ইংৰাজ কলা-সমালোচকে এৰিক নিউটনে আধুনিক কলাৰ এটা
প্ৰধান বৈশিষ্ট্য বুলি কৈছে।

প্ৰতিটো বস্তু, প্ৰতিটো বস্তুৰ পৰ্দাৰ তেওঁ তন্ত্ৰতন্ত্ৰ বিশ্লেষণ
কৰিছিল। অক্লান্ত পৰিশ্ৰম আৰু সাধনাৰে গঠনধৰ্মী ৰূপৰ
মাজেৰে তেওঁ চিহ্নপটত প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে প্ৰতিটো দৃশ্যৰ বা বস্তুৰ
অন্তৰ্নিহিত ফৰ্ম। বৰ্ণৰেই কেৱল দ্বিমাত্ৰিক ছবিলৈ আনিলে
ত্ৰিমাত্ৰিকতা। দ্বিমাত্ৰিকতাৰ মাজত সীমাবদ্ধ হৈ থকা বৰ্ণই পালে
ত্ৰিমাত্ৰিকতাৰ গোৰুৱ। পোহৰ আৰু ছায়াৰ স্থান ললে বৰ্ণই।
ফৰ্মৰ মডেলিঙৰ কাম কৰিলে বৰ্ণই আৰু বৰ্ণৰ পাৰস্পৰিক
সম্পৰ্কটিয়েই হ'ল আলোছায়া। 'লেস্তাক সমুদ্ৰ' নামৰ ছবিখন
অভূতপূৰ্ব তল (Plane) বিন্যাস, শিল্পীৰ দৃষ্টিকোণ আৰু
দিগন্তৰেখালৈ মন কৰিলেই কথাটো স্পষ্ট হৈ পৰে। ছায়াৰো
আকাৰ আছে আৰু সেই আকাৰক ৰূপ দিব পাৰি। তেওঁ কৈছিল :
যেতিয়াই বং উজ্জ্বলতম হৈ উঠে তেতিয়াই ফৰ্মে পায় পূৰ্ণতা।
তেওঁ দেখুৱাই গ'ল বৰ্ণ আৰু ফৰ্ম দুটা পৃথক বস্তু নহয়।
তুলি হৈ পৰিল 'চিত্ৰশিল্পীৰ হাতৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী
সঁজুলি, এই তুলিৰ মূখেৰেই নিৰ্গাৰ আহিব চিহ্নিত বস্তুৰ সকলো
মাহাত্ম্য,—ফৰ্ম, গঠন, ঘনত্ব, ভলিউম, বৰ্ণ, বস্তুগত অৰ্থাৎ কাঠিন্য
আৰু স্থায়িত্ব।

শেষ বয়সত তেওঁ আকৌ যৌৱনৰ সেই ৰোমাণ্টিক উজ্জলতাত মগ্ন হৈ পৰা দেখা যায়। বৰ্ণৰ সেই একে উজ্জ্বলতা, একে ছন্দোময় হিল্লোল। একেবাৰে শেহৰ ফালে অঁকা চেজানৰ উল্লেখযোগ্য ছবি হ'ল—দা বাথাৰছ (১৯০০—১৯০৫), অল্ড উম্যান উইথ ৰোজাৰি (১৮৯৮—১৮৯৯), 'ম' ছাঁতি ভিকটোৱাৰ ফৰ্ম লে লোভ (১৯০৬), উম্যান উইথ এ কফি পট (১৮৯০—১৯০৪), উম্যান উইথ এ বৃক (১৯০০—১৯০৪)।

চেজানে জীৱনৰ বিভিন্ন সময়ত ভালেমান স্নানৰত মান্দুহৰ ছবি আঁকিছিল। শেহৰ ফালে অঁকা কেইবাখনো 'বাথাৰছ' অসম্পূৰ্ণ হৈয়ে ৰ'ল। নতুন ফৰ্ম আৰু সঙ্গীতৰ সন্ধানত তেওঁ এই ছবিবোৰ আঁকিছিল। ১৯০০ ৰ পৰা ১৯০৫ ৰ ভিতৰত সম্পূৰ্ণ কৰা বাথাৰছখনেই সৰ্ববৃহৎ। ছবিখনৰ ন'ন মান্দুহবোৰ মান্দুহ নহয় যেন সপোন, নে সপোনৰ অবাধ উৎসৰ্গণ, নে গানৰ শৰীৰ? জানো কোনটো!

হাৰ্বাৰ্ট ৰীডে চেজানৰ চিত্ৰ-পদ্ধতিৰ দুটা মূল কথাটো আঙুলিয়াইছে। বাস্তৱীকৰণ (Realization : means to bring into being) আৰু নিয়মিতকৰণ (modulation : adjustment a material, (in this case paint) to a certain pitch or intensity (in this of colour) এই নিয়মিতকৰণ (বৰ্ণ গভীৰতাৰ) সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত সুৰৰ এক পৰ্দাৰপৰা আন এক পৰ্দালৈ যোৱাৰ নিচিনা। এই পদ্ধতিত প্ৰথম কথা হ'ল মোটিফ বা বিষয়বস্তু এটা বাছি লোৱা। যি কোনো 'মোটিফ',—মান্দুহ, স্থিৰচিত্ৰ, দৃশ্য। বস্তু এটা বাছি লোৱা মাথোঁই শিল্পীৰ মানসত সেই দৃশ্য বা বস্তুৰ বাস্তৱীকৰণ ঘটিব। বাস্তৱীকৰণ ঘটাৰ পিছতেই কাম হ'ল সেই বাস্তৱীকৃত বস্তুক বৰ্ণৰ নিৰ্দিষ্ট গভীৰতাৰ লগত বিন্যস্ত কৰা।

ছবিলৈ কাঠিন্য আৰু স্থায়িত্ব অনা চেজ্ঞানৰ এই অভাবিতপূৰ্ব
 প্ৰক্ৰিয়া কঠিন আৰু কষ্টসাধ্য। স্থাপত্যিক গঠন বিশিষ্ট নহ'লে
 কোনো বস্তু বা দৃশ্যকে তেওঁৰ পক্ষে ছবিৰ বিষয়বস্তু হিচাপে
 গ্ৰহণ কৰা সম্ভৱ নহৈছিল। ৰীডে কোৱাৰ দৰে তেওঁৰ মনোবৃত্তি
 আছিল মূলতঃ ধ্ৰুপদী। He was for structure at any
 cost, that is to say for style rooted in the nature of
 things and not in the individual subjective
 sensations... ..

আমাৰ অনেকেই চেজ্ঞানৰ আপেলবোৰ দেখিছে। আমি
 সকলোৱেই জানো, হাতত লৈও দেখিছোঁ—আপেল টান আৰু
 ঘূৰণীয়া বস্তু। চেজ্ঞানে আৱিষ্কাৰ কৰিলে ইয়াৰ দেহৰেখা
 অবিচ্ছিন্ন নহয়, বৰ্ণৰ গাঢ়তাৰ তাৰতম্যতাত ভঙা-ছিঙা।
 আপেলটোৰ ওপৰত পৰি থকা আকস্মিক ছায়া আৰু পোহৰৰ
 প্ৰতিফলনৰ কাৰণেই আমি কথাতো লক্ষ্য কৰা নাই। একেটা বঙকে
 বিভিন্ন পৰ্দাত প্ৰয়োগ কৰি, আপেলৰ দৰেই ঘূৰণীয়া এটা টান
 বস্তু তেওঁ আমাক চিত্ৰপটত আঁকি দেখুৱালে।

আপেলটোৰ তল বা তাৰ উপৰিভাগৰ লোকেল কালাৰ^১ বা
 নিম্নম্ৰ বা প্ৰকৃত বৰ্ণ বঙা। কিন্তু গোটেই আপেলটোৰ বৰ্ণ
 সঙ্গতিপূৰ্ণভাৱে প্ৰকৃততে বঙা নহয়। তাৰ চতুঃপাশ্বৰ্য্য বস্তুৰ
 ওপৰত থকা পোহৰৰ প্ৰতিফলনে আপেলটোৰ বঙা বঙটোৰ সঙ্গতি
 ভঙ্গ কৰিছে। আপেলটোৰ তল কেইবাটাও খণ্ডত বিভক্ত কৰি—
 সূৰ্যমুখীয়া, নীলা, সেউজীয়া আৰু বেঙুনী বঙেৰে, বঙা বঙটো
 আপেলটোৰ প্ৰধান বং হিচাপে লৈ বৰ্ণৰ বিশিষ্ট স্তৰবিন্যাসেৰে
 আপেলটোৰ ফৰ্মক তেওঁ কৰিলে টান, অধিকতৰ তীব্ৰ কৰি তুলিলে
 তাৰ আৱেগিক আবেদন আৰু আমাক দিলে এটা অভিনৱ, নিত্য
 আৰু এটা জীৱন্ত আপেল।

আপেল আঁকিবলৈ তেওঁ বৰ ভাল পাইছিল। তাৰ এটা কাৰণো আছে। ছবি এখন আঁকি শেষ কৰোঁতে তেওঁক বহুত সময় লাগিছিল। কোনো মডেলৰ কাৰণেই সিমানখিনি সময় লৰচৰ নকৰাকৈ, থিয় হৈ বা বহি থকা সম্ভৱপৰ নাছিল। এবাৰ তেওঁ এজন মডেলক কৈছিল : তুমি আপেল এটাৰ দৰে বহি থাকিব লাগিব ; আপেলটোৱে লৰচৰ কৰেনে ? ফিগাৰ আঁকিবলৈ টান পাইহে বোলে চেজানে স্ফিৰ-চিত্ৰ,—আপেল, নেপকিন, বটল ইত্যাদি আঁকিছিল বুলি কোনো কোনোৱে ক'ব খোজে।

চেজান আজন্ম বৰ্ণশিল্পী আছিল। কিন্তু তেৱেঁই ম'ছিয়ে ৱলাড'ক^{১০} দখ কৰি এবাৰ কৈছিল : প্ৰকৃতিক প্ৰাণময় কৰি ৰখা এই মহিমাময় বৰ্ণ-ঐশ্বৰ্যক মই নাপালোঁ।

বঢ়া বয়সতো নিতৌ হেপোজেপোকৈ চিত্ৰপট কঢ়িয়াই তেওঁ মূৰলিলৈ ওলাই গৈছিল। আঁকিছিল, নষ্ট কৰিছিল আৰু আকৌ আঁকিছিল। সেই একেটাই সমস্যা,—সংবেদনৰ বাস্তৱীকৰণ। When a picture is not realised you toss it in the fire and start another. এই সংবেদনৰ তেওঁ অৰ্থ কৰিছিল,—ফৰ্মৰ উপলব্ধি, তেওঁৰ মানসত সেই ফৰ্মৰ প্ৰতিচ্ছিন্নতা, তেওঁৰ মনত সিহঁতে সৃষ্টি কৰা কাব্যানুভূতি, সিহঁতৰ আকাৰ, গঠন-সৌষ্ঠৱ, কাঠিন্য আৰু তেওঁৰ অভিজ্ঞতাৰ লগত সিহঁতৰ সম্পৰ্ক।

অনন্তক তেওঁ জানিছিল, বদজিছিল আৰু পাইছিল। অনন্তক তেৱেঁই চিত্ৰপটত নকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ গ'ল।

.. সেইবোৰ ধূৱৰ মূহূৰ্ত

নিত্য নিখিল জীৱনৰ স্থিতিশীল

আকৃতিৰ আকৃতি

তেওঁ ভাবিছিল তেওঁ যেন অকালতে বঢ়া হ'ল। বাস্তৱকাৰ কাৰণে তেওঁ বাবে বাবে দখ কৰিছিল। মৃত্যুৰ সময়ত তেওঁৰ

বয়স আছিল সাতষষ্ঠি। তেওঁ নিজেই এবাৰ কৈছিল,—এচপৰা সোণ হাতত পায়ো একো কৰিব নোৱৰা মানুহ মই। এই অন্তৰ্বেদনাই তেওঁক খুঁলি খুঁলি খাইছিল, অশান্ত আৰু বিষন্ন কৰি তুলিছিল। মূৰ্দ্ধলিত ছবি আঁকি থাকোঁতে,—মূৰ্দ্ধলিতেই তেওঁ সঁচৰাচৰ ছবি আঁকিছিল,—এদিন বৰষুণত তিতি ঠাণ্ডা লাগিল আৰু তাৰ কেইদিনমানৰ পিছতে তেওঁ ঢুকাল।

আধুনিক শিল্পৰ ইতিহাসত তেওঁ কৰা সবেই অভাৱনীয়, অভাবিতপূৰ্ব, বিস্ময়কৰ আৰু ক্ৰান্তিকাৰী। অনন্য এক চিত্ৰভাষাৰ স্ৰষ্টা তেওঁ। পাৰ্থক্য, বৰ্ণময় দৃষ্টিৰে জ্যোতিস্মান কৰি গ'ল তেওঁ আমাৰ মনুষ্যত্ব, আমাৰ আধ্যাত্মিক জীৱন। অৰ্থাভাৱ নাছিল তেওঁৰ, কিন্তু তেওঁ আছিল অকলশৰীয়া, আধুনিক শিল্পকলাৰ নিঃসঙ্গ মহান নায়ক।

প্ৰসঙ্গ:

১. পিছত ইঞ্জিনীয়াৰ হৈছিল।

২. ইংৰাজ কলা-সমালোচক বগাব ফ্ৰাইৰ 'পল চেজানে'ই (১৯২৭) সম্পৰ্কত: চেজান সম্পৰ্কে প্ৰথম নিৰ্ভৰযোগ্য কণা। চিত্ৰৰ দৰ্শক ইংলেণ্ডৰ কলা-সমালোচনাত আধিপত্য বিস্তাৰ কৰা বগাব ফ্ৰাই আৰু ফ্ৰাইৰ বেলেৰ বৃত্তি, নান্দনিক চিন্তা আৰু বিচাৰ-পদ্ধতিত ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ, বিশেষকৈ চেজানৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। বগাব ফ্ৰাইৰ বয়তেই ইংলেণ্ডত প্ৰথম ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীখন অনুষ্ঠিত হয়।

৩. সোতৰ শতিকাৰ ইটালীয় শিল্পশৈলী বিশেষ। সাধাৰণ বিষয়বস্তু, সৰল, বাস্তৱ সংস্পৰ্শবৃত্ত বৰ্ণাধাৰিতবাদ, গভীৰ আলোকসম্পাত ৰাতি, সজ্জা-বিন্যাসৰ স্বচ্ছতা, ফৰ্মৰ চমৎকাৰিত্ব, অৰ্থৰ প্ৰত্যক্ষতা, অলঙ্কৃত আৰু উজ্জ্বলিত মায়াই বাবোক শৈলীৰ বৈশিষ্ট্য বুলি কোৱা হৈছে। তিনটেৰেয়ো যাপনাচক্ৰে প্ৰভূতি শিল্পীৰ দ্বাৰা চেজান বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। 'বাবোক' শব্দৰ অৰ্থ উদ্ভট বা নিয়মবাহিৰুত।

৪. মূল কথাটো; অৰ্থ—আহল-বহল শিল্প-প্ৰদৰ্শনী কোঠা। সোতৰ শতিকাৰ কথাটো ৰাজকীয় একাডেমিৰ শিল্পী-সকলৰ চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী এখন গড়ত

Salon d' Apollonত অনর্দীভূত হৈছিল। পিছলৈ ফৰাচী দেশৰ জিৰপ-জগতত এটি অপ্ৰতিপক্ষদ্বী শক্তিশালী চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শন কৰা অন্তৰ্ধানত প্ৰৱেশত হয় আৰু বহু নতুন শিল্পীৰ ভাৱবাত এই ছালোৰ বিচাৰকসকলৰ বৃদ্ধি-অবৃদ্ধিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হৈ পৰে। ফৰাচী দেশত সম্প্ৰতি বহুত ছালো আছে। এই ছালোবোৰে চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শন কৰাৰ লগতে শিল্পী-প্ৰতিভাৰ আৱিষ্কাৰ আৰু পুৰুষপোষণত এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছে।

৫. Pissarro's analytical perception flitting from one detail to another did not grasp the secret organization of things and landscapes, while on the contrary Cezann's perception unified everything.

৬. প্ৰাকৃতিক দৃশ্য আৰু ৰেতিয়কৰ ছবিৰ প্ৰধান বিষয়বস্তু হিচাপে গ্ৰহণ কৰা উনৈশ শতিকাৰ ফৰাচী শিল্পীগোষ্ঠী। বাৰ্বিঁজ গাঁৱৰ এই নিসৰ্গ চিত্ৰকৰসকলে সকলো ছবিয়েই বিষয়বস্তুক সমুখত লৈ আঁকিছিল।

৭. ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাৰ, বিশেষকৈ ৰোমান পৰ্বৰেপৰা ৰোড্‌ছৰ জাতকাললৈকে বিভিন্ন বিষয়ৰ চিত্ৰৰ পটভূমিত স্থিৰ-চিত্ৰ বা still-life দেখা যায়। কোনোৱে স্থিৰ-চিত্ৰক শিল্পীৰ চিত্ৰ আখ্যা দিছে। সজ্জাবিন্যাস, ফৰ্ম, বৰ্ণ, স্পৰ্শৰ্মিতা আদি নানা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰাৰ মানসকেই,—নিজৰ কাৰণেই শিল্পীয়ে স্থিৰ-চিত্ৰ আঁকে।

গোন প্ৰথমে ফৰাচী চিত্ৰশিল্পী চাৰদাৰ হাততে স্থিৰচিত্ৰই এটা স্বতন্ত্ৰ শিল্পৰূপৰ মৰ্যাদা পায়। সোতৰ শতাব্দীৰপৰা ইউৰোপৰ বিভিন্ন চিত্ৰকৰে অংকা স্থিৰচিত্ৰৰ নিজস্ব ফল, ফুল, ফুলদানি, মানুহৰ মূৰৰ খোলা, আয়না, বটল, কিতাপ, পখিলা, বৃটি, মঙহৰ টুকুৰা আদি অসংখ্য বস্তুৰ প্ৰতীকী, ফৰ্ম আদি নানা ভাৱৰ ব্যাখ্যা হৈছে। সাম্প্ৰতিক কালত বিশেষকৈ সজ্জাবিন্যাস, ফৰ্ম, বৰ্ণ, আৰু স্পৰ্শৰ্মিতাৰ নান্দনিক সংযোগ ঘটোৱাটোকেই স্থিৰ-চিত্ৰ অংকনৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য হিচাপে পৰিগণিত হোৱা দেখা যায়।

অজন্মৰ এক নং গুহাৰ (বস্তু সপ্তম শতিকা) অলঙ্কৰণত থকা ফল, ফুল, আৰু পল্লব শিতিকাৰ চৈনিক চিত্ৰকৰ স্কেন চাওঁৰ কোনো চিত্ৰক (বিশেষকৈ ফুলদানিৰ চিত্ৰক) কেজামিন বোল্ডেৰেই স্থিৰ-চিত্ৰ পৰিৱৰ্ত্তন কৰা বুলি ক'ব

খুঁজিছে বৰিও, আমাৰ ধাৰণা, সিবোৰ আধুনিক শিল্পীৰ চিত্ৰ-চিত্ৰৰ উপলব্ধি আৰু আদৰ্শৰূপৰ সম্পূৰ্ণ বেলেগ বস্তু ।

৮. নিসৰ্গদৃশ্যৰ ক্ষেত্ৰত চেজানৰ চিত্ৰচিত্ৰৰ লগত চৈনিক চিত্ৰ সূত্ৰকাৰ চিহ্নৰ (৪২০ খৃঃ) বা বিশেষকৈ ছুং নিসৰ্গ চিত্ৰকৰসকলৰ (৯৬০-১১২৭) মনোভঙ্গী আৰু ধ্যান-ধাৰণাৰ কিছু সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয় । ছুং চিত্ৰকৰ কু'ঙ-চি আৰু মি-ফুৰ চিত্ৰৰ লগত চেজানৰ নিসৰ্গ চিত্ৰকেইখনমান ওচৰা-উচৰাকৈ থৈ চালেই কথাটো মনলৈ আহিব । চৈনিক নিসৰ্গচিত্ৰ এখনত পাহাৰ বা পৰ্বত এটা দেখাৰ লগে লগেই পাহাৰটোৰ ওজন, গঠন, স্থায়িত্ব, তাৰ স্থাপত্যিক অস্তিত্ব সম্পৰ্কে আমি সচেতন হৈ পৰোঁ । কিন্তু চেজান আৰু চৈনিক চিত্ৰকৰ-সকলৰ মাজত কিছুমান মৌলিক পাৰ্থক্যও আছে । এই পাৰ্থক্যবোৰ বিশেষকৈ দৃষ্টিভঙ্গীমূলক আৰু অতেন প্ৰতিভাজাত ।

৯. আন কোনো বৰ্ণ বা পোহৰৰ প্ৰতিফলনৰূপৰা মুক্ত কোনো বস্তুৰ প্ৰকৃত ৰং ।

১০. বিখ্যাত ছবি বিক্ৰেতা আৰু চেজানৰ প্ৰথম জীৱনীকাৰ । বলাৰ্ড'ৰ প্ৰবন্ধতেই চেজানৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শনীখন অনুষ্ঠিত হয় ।

আধুনিকতাৰ বাৰ্তাবাহী জনদিয়েক অসমীয়া চিত্ৰকৰ

১

এই শতিকাৰ তৃতীয় দশকতে আধুনিক অসমীয়া চিত্ৰকলাৰ সূত্ৰপাত হয়। আধুনিক শব্দটো ইয়াত আমি এটা শিথিল অৰ্থতহে ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ। আনহাতে, আধুনিকতাৰ এটা স্থিৰ, নিশ্চিত অভিধা দিয়াটোও টান।

গগনেন্দ্ৰনাথ, ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু অমৃত ছেৰ-গিলৰ চিত্ৰতে আধুনিকতাৰ সূচনা হৈছিল যদিও পঞ্চাছৰ আগলৈকে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাই সামগ্ৰিকভাৱে ষথার্থ আধুনিক চৰিত্ৰ এটা লোৱা নাছিল। চিত্ৰগত অভিব্যক্তি, চিত্ৰগত স্থাপত্য, গঠনৰ বিশ্লেষণ, অন্তৰতৰ আৱেগৰ প্ৰকাশ আদি আধুনিক শিল্পকলাৰ সাৰ্বজনীন বৈশিষ্ট্যসমূহ পঞ্চাছৰ দশকতহে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাত সৃজনশীল ৰূপ আৰু অৰ্থত প্ৰকাশ লাভ কৰিছিল।

২

আমাৰ আলোচ্য তৃতীয়, চতুৰ্থ আৰু পঞ্চম দশকৰ আগভাগত আত্মপ্ৰকাশ কৰা অসমীয়া চিত্ৰকৰসকলৰ সম্বন্ধে তথ্যপাতি

সহজলভ্য নহয়। আমিও তেনেকৈ গা লাগি বিচাৰি চাব পৰা নাই। অধিকাংশ চিত্ৰকৰেই মূল চিত্ৰ পোৱা নাযায়। কিছু সংখ্যক চিত্ৰৰ বঙীন প্ৰতিৰূপি পদ্মণি 'আৱাহন'ত ওলাই-ছিল। ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয় আৰু বিশেষকৈ তেজপুৰৰ চিত্ৰকলা পৰিষদে কেইবাজনো চিত্ৰকৰৰ ভালেকেইখন চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰি সংৰক্ষণ কৰিছে। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ ব্যক্তিবিশেষৰ দ্বৰতো দুই-চাৰিখন চিত্ৰ বিচাৰিলে ওলাব পাৰে বুলি ভাবিছোঁ। যোৱা কেইবছৰমানত ঘূৰি-পৰি যিকেইখন মূল চিত্ৰ চাবলৈ পাইছিলোঁ, সেই আটাইখিনিৰে বঙীন বা বগা-ক'লা আলোকচিত্ৰও এতিয়া আমাৰ হাতত নাই। এইবোৰ কাৰণতেই আমাৰ এই আলোচনা সম্পূৰ্ণ বুলি ক'ব নোৱাৰি।

আমি যিসকল চিত্ৰকৰৰ মূল চিত্ৰ বা প্ৰতিৰূপি দেখিছোঁ, তেওঁলোক হ'ল,—ৰতেন্দ্ৰবৰ বৰদুৱা, মদন্তানাথ বৰদলৈ, সূৰ্যেন বৰদলৈ, চিত্ৰসেন বৰদুৱা, তাৰিণী (?), প্ৰতাপ বৰদুৱা, জগৎ সিং কছাৰী, প্ৰজ্ঞা দাস, পিয়ালী মোহন চৌধুৰী, জীৱেন্দ্ৰবৰ বৰদুৱা, হেমচন্দ্ৰ বৰদুৱা, চিত্তৰঞ্জন বৰদুৱা, প্ৰকাশ বৰদুৱা, বিক্ৰমপ্ৰসাদ ৰাভা, যদুগল দাস, শশীধৰ শইকীয়া, তৰুণ দত্তৰা, গজেন বৰদুৱা, ৰবীন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য, আশু দেৱ আৰু হেমন্ত মিশ্ৰ।

তৰুণ দত্তৰা, আশু দেৱ আৰু হেমন্ত মিশ্ৰই চিল্লিছৰ দলকতে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল যদিও তেওঁলোকক আমি এই আলোচনাৰ মাজলৈ অনা নাই। প্ৰসংগভাৱে তেওঁলোকৰ কথা উল্লেখ কৰিছোঁ। বাঠিলৈকে দত্তৰা আৰু মৃত্যুৰ আগলৈকে (১৯৮০) আশু দেৱ সঁজিয় হৈ আছিল। আৰু হেমন্ত মিশ্ৰই এতিয়াও আঁকি আছে।

এই চিত্ৰকৰসকলৰ মদন্তানাথ বৰদলৈ, সূৰ্যেন বৰদলৈ, জগৎ সিং কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰদুৱাই স্থানীয় ঐতিহ্যসূত্ৰে একো

পোৱা নাছিল। প্ৰায় তিনিশ বছৰীয়া অসমীয়া অগ্ৰদীচনৰ ঐশ্বৰ্যশালী ঐতিহ্যটো সম্প্ৰতি লণ্ডনৰ বৃটিছ লাইব্ৰেৰিৰ সংৰক্ষিত হৈ থকা দৰ্গাবাম বেথাই অঁকা ব্লকবৈৱৰ্ত প্ৰাণৰ পাছত (ৰচনা কাল : ১৮৩৬) প্ৰায় নিঃশেষিত হৈছিল। কিন্তু কাঠৰ ফলিত আৰু সিংহাসনৰ লেখনী পাটত ছবি অঁকা ৰীতি তেতিয়াও অব্যাহত আছিল আৰু এতিয়াও অসমৰ ঠাই বিশেষত প্ৰচলিত আছে।

অসমীয়া অগ্ৰদীচনবোৰ সপ্ৰ, ৰজাঘৰ আৰু অভিজাতজনৰ ব্যক্তিগত সম্পত্তি আছিল। কাচিৎহে তিথি-পৰ্বই সাধাৰণ মানুহে দৰ্বেৰপৰা চাবলৈ পাইছিল। সপ্ৰীয়া হ'লে ধৰ্ম আৰু ভক্তি, ৰজাঘৰীয়া আৰু ব্যক্তিবিশেষৰ হ'লে ক্ষমতা, অভিজাত্য আৰু বিলাসৰ বস্তু আছিল এই অগ্ৰদীচনবোৰ।

দ্বিতীয়, তৃতীয় দশকত বাহিৰৰ লগত অসমীয়া সমাজৰ সংযোগ, আদান-প্ৰদান আছিল সামান্য। আধুনিক ভাৰতীয় সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ অন্যতম প্ৰাণকেন্দ্ৰ কলিকতাৰ লগত এমুঠিমান অসমীয়া মানুহেহে সততে যোগাযোগ ৰাখিব পাৰিছিল। তেওঁলোকৰ মাজতো সংস্কৃতি অনুৰাগী, সাংস্কৃতিক চেতনা থকা মানুহো সৰহ নাছিল।

তেতিয়া অসমীয়া সাহিত্যত 'ৰোমাণ্টিছিজমৰ সম্প্ৰাৰম্ভণ' সাংস্কৃতিক জীৱনত জড়তা আৰু অৱসাদ। অৱশ্যে গান্ধীৰ অসম ভ্ৰমণ, অসম প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছ প্ৰতিষ্ঠা, ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছৰ পাণ্ডু অধিবেশন আদি ঘটনাই অসমীয়া সমাজত এক অভূতপূৰ্ব সামাজিক, ৰাজনৈতিক উদ্দীপনা আৰু জাগৰণৰ সূচনা কৰিছিল।

সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত সৰ্বোচ্চৰ কটকী আৰু জ্যোতি-প্ৰসাদৰ বাহিৰে শিল্পকলা অনুৰাগী কবি-সাহিত্যিক-পণ্ডিত লোক তেনেকৈ নাছিল। পূৰ্বণ অসমীয়া চিত্ৰকলাৰ সম্বন্ধে কটকীয়েই প্ৰথমে অনুসন্ধান আৰম্ভ কৰিছিল। তেওঁ ১৯০১

চনৰ 'আৱাহন'ৰ এটা সংখ্যাত চিত্ৰিত 'অনাৰ্দ্দপাতন'ৰ দৃশ্যৰ বঙালী চিত্ৰৰে সৈতে সৰু প্ৰবন্ধ এটা প্ৰকাশ কৰিছিল।

১৯২৯ চনত 'আৱাহন' ওলায়। 'আৱাহনে' হয়তো বাংলা 'প্ৰবাসী' আৰু ইংৰাজী Modern Reviewৰ আদৰ্শতেই আন সমসাময়িক ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকলৰ বঙালী চিত্ৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰে। আধুনিক অসমীয়া মানুহৰ ৰূপৰূচি নিৰ্মাণত 'আৱাহনে' লোৱা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আজিও কোনো অসমীয়া আলোচনীয়ে ল'ব পৰা নাই।

আলোচ্য চিত্ৰকৰসকলৰ সৰহ ভাগেই আছিল স্ব শিক্তিত। কলিকতা আৰ্ট স্কুলত ভৰ্তি হোৱা সকলোৱেই পাঠ্যক্ৰম সমাপ্ত কৰি বা প্ৰমাণপত্ৰ লৈ ওলাই আহিব পৰা নাছিল প্ৰধানকৈ অৰ্ধাভাবৰ কাৰণেই। তৃতীয় চতুৰ্থ দশকত কলিকতা আৰ্ট স্কুলত শিল্পশিক্ষা লোৱা প্ৰথম চাৰিজন অসমীয়া আছিল,— ডিব্ৰুগড়ৰ মনুজনাথ বৰদলৈ, যোৰহাটৰ সূৰ্যেন বৰদলৈ, তেজপুৰৰ জগৎ সিং কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱা। প্ৰতাপ বৰুৱা লাহোৰলৈকো গৈছিল ব'লি শ্ব'নিছোঁ।

সম্ভৱতঃ তেতিয়া কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰ অধ্যক্ষ আছিল প্ৰখ্যাত ভাৰত শিল্পকলাবিদ পাৰ্ছি ব্ৰাউন চাহাব। পাছত যোৱা-সকলে অতুল বসু আৰু মৃকুল দে'ক পাইছিল। অবনীন্দ্ৰনাথ, নন্দলাল আৰু অতুল বসুৰ লগত সূৰ্যেন বৰদলৈৰ ব্যক্তিগত পৰিচয় আছিল।

দুই বৰদলৈ, জগৎ সিং কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱা কলিকতা আৰ্ট স্কুললৈ যোৱাৰ সময়ত বেংগল স্কুল আছিল প্ৰভাৱ আৰু খ্যাতিৰ ভূগত। মন কৰিবলগীয়া কথা, এওঁলোকৰ চিত্ৰ-চিন্তাত বা চিত্ৰত অবনীন্দ্ৰ-শৈলেন্দ্ৰ-কিতীন্দ্ৰ-অসিত-নন্দলালৰ ৰূপনা-ভাবনা-ৰূচিৰ স্পৰ্শ নাছিল ব'লিলেই হয়। কেৱল তাহানি 'আৱাহন'ত ওলোৱা প্ৰতাপ বৰুৱাৰ 'হাটৰ মাজত' (১৯৩০)

আব্দু বাভাৰ 'বিবাহোপলক্ষে বড়োসকলৰ সম্মেলন'ত (১৯৩৭) বেংগল স্কুলৰ সামান্য প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। সেই সময়ৰ অসামান্য প্ৰতিকৃতি চিত্ৰকৰ অতুল বসুৰ কিছ্ৰু প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰেৰণাই সূৰ্যেণ বৰদলৈ আব্দু পাছত তেওঁৰ প্ৰিয় ছাত্ৰ তৰুণ দত্তৰাক অন্তৰ্গ্ৰাণিত কৰিছিল।

৪

তৃতীয় চতুৰ্থ দশকৰ চিত্ৰকৰসকলৰ অধিক সংখ্যক চিত্ৰই ছাত্ৰৰ অন্তৰ্জালীন বা শ্ৰেণীৰ কামৰ স্তৰতে বৈ গ'ল। শিল্পী-সন্মুখ বদৰ্শিত, সৃজনশীল প্ৰতিভা। সেইসময়ত ছবি অঁকা বহুতৰে নাছিল। ছবি অঁকাৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় নিষ্ঠাও নাছিল সকলোৰে। চাক্ষুৰ চেতনা, অভিজ্ঞতা-অভিজ্ঞান আব্দু জিজ্ঞাসা থকা চিত্ৰকৰ দৃজন-মানহে আছিল। মদন্তানাথ বৰদলৈ, সূৰ্যেণ বৰদলৈ, জগত সিং কছাৰী, প্ৰতাপ বৰুৱাই কেতিয়াবা কেতিয়াবা, আব্দু একেবাৰে শেহৰ পিনে তৰুণ দত্তৰা, আশু দেৱ, বিশেষকৈ হেমন্ত মিশ্ৰই নতুনকৈ চাবলৈ, অন্তৰ্ভব-উপলব্ধি, চিন্তা-ভাবনা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল।

সৰহসংখ্যক চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰত বিষয় একোটাহে আছিল। বিষয় এটাৰ ভাব ৰূপ বা বসৰূপ বা শিল্পৰূপ এটালৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য সৃজনশীল সামৰ্থ্য, প্ৰকৰণ-কুশলতা তেওঁলোকৰ নাছিল। কোনো কোনোৱে সেই সময়ৰ কেলেন্ডাৰ ধৰ্মী বিষয় একোটাকে গ্ৰহণ কৰিছিল।

ভালেকেইজন চিত্ৰকৰে অসমৰ গ্ৰাম্য, সামাজিক জীৱন আব্দু প্ৰকৃতিকেই চিত্ৰৰ প্ৰধান উপজীব্য হিচাপে লৈছিল। ধৰ্মমূলক, বদৰ্শীমূলক আব্দু সাহিত্যৰ বিষয় একোটালৈও মদন্তানাথ বৰদলৈয়ে (অন্তিম অৱস্থাত সতী জয়মতী), চিত্তবৰ্জিত বৰুৱা (প্ৰলোভন), চিত্ৰসেন বৰুৱাই (গোপাৰ ওচৰত শাক্যসিংহৰ মনোভাৱ, বদন্ত আব্দু সূজাতা) ছবি আঁকিছিল।

বিষয় নিৰ্বাচনত কোনো কোনোকে এক ধৰণৰ জাতীয়তাবোধ, সামাজিক চেতনা আৰু কাব্যিকতাই অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল। কাব্যিক বিষয় এটা লৈ ছবি আঁকিছিল যদিও শেহৰফালে ওলোৱা তৰুণ দূৰৱৰ বাদে তেওঁলোকৰ কাৰো নাছিল কল্পনাৰ দীপ্তি, অনুভূতিৰ বৈভৱ, কবিত্ব আৰু কাব্যিক অন্তৰ্দৃষ্টি। প্ৰকৃত আধুনিক ৰুচি আৰু মন এটা তেওঁলোকৰ মাত্ৰ দৃজনমানেহে সম্ভানে, সচেতনভাৱে গঢ়ি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছিল যেন লাগে। আৰু তেওঁলোকৰ সবহভাগৰে মনোভংগী, মানসিকতা আছিল স্বাভাৱিকভাৱেই ৰোমাণ্টিক।

কেইবাজনেও একেটা বিষয়কে লৈ ছবি আঁকিছিল। মৃদুভানু, জগৎ সিং কছাৰীৰ 'জাকৈয়া ছোৱালী'ৰপৰা সপ্তম দশকত আশু দেৱে অঁকা Contenders-অলৈকে জাকৈয়া ছোৱালী বহুজনৰেই এটা প্ৰিয় বিষয় আছিল। প্ৰতাপ বৰুৱাই আৰম্ভ কৰা শিপিনী বিষয়টোৱে তৰুণ দূৰৱৰ পঞ্চাছৰ দশকত অঁকা 'শিপিনী'ত সাৰ্থক শৈল্পিক অভিব্যক্তি লাভ কৰিছিল।

আলোচ্য চিত্ৰকৰসকলৰ চিত্ৰৰ সংখ্যাও বৰ কম। চিত্ৰকৰ হিচাপে তেওঁলোকৰ স্বপ্ন আৰু আকাংক্ষাও আছিল সীমিত। সকলোৰে হয়তো প্ৰয়োজনীয় চিন্তা-চৰ্চা, অনুশীলন নাছিল; আৰু যিসকলৰ আছিল সেই সকলকো সেই সময়ৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক পৰিবেশে নিবৰ-নিষ্ক্ৰিয় হ'বলৈ বাধ্য কৰিছিল। মৃদুভানু ফ'টোগ্ৰাফাৰ হৈছিল। তৰুণ চিত্ৰকৰ কাৰোবাক লগ পালেই সুবেণ বৰদলৈয়ে ছবি অঁকা এৰি আন কিবা কৰিবলৈ উপদেশ দিছিল। আজিও অসমীয়া সমাজত চিত্ৰচৰ্চা কৰি থকাটো এটা মাৰাত্মক টান কাম।

শিল্পকলা সৃষ্টিত প্ৰকৰণ-কৌশলৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। কিন্তু সৃজনশীল প্ৰতিভা নাথাকিলে কেৱল প্ৰকৰণ-দক্ষতাবে শিল্পী হ'ব নোৱাৰিব। প্ৰকৰণ-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰতো আমাৰ

এই চিত্ৰকৰসকলৰ সৰহভাগেই দক্ষ নাছিল। সৰহভাগৰেই ড্ৰয়িং দৰ্বেল। বৰ্ণবিন্যাস, ৰেখা ৰচনা, আৰু ছন্দ সৃষ্টিতো নাছিল। তেওঁলোক দক্ষ, সিম্ধ।

৫

মুক্তানাথ বৰদলৈয়েই আধুনিকতাৰ বাৰ্তাবাহী প্ৰথম অসমীয়া চিত্ৰকৰ। লোকাৱ্যত বিষয়বস্তু গ্ৰহণ, তেল বং প্ৰয়োগ, পৰিপ্ৰেক্ষিক ৰচনা, ছাঁ-পোহৰৰ ব্যৱহাৰ কৰা, বিলাতী অংকন পদ্ধতিত প্ৰশিক্ষিত বোধ হয় প্ৰথম অসমীয়া।

তেল ৰঙেৰে অঁকা বৰদলৈৰ তিনিখন চিত্ৰ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত আছে,—‘অন্তিম অৱস্থাত সতী জন্মতী’, ‘জাকৈয়া ছোৱালী’ আৰু ‘কানি খোলা’। প্ৰথম দুখন ছবি কিছু বছৰৰ আগতে পুনৰ সংস্কাৰ কৰাৰ পাছত চিত্ৰ দুখনৰ মূলৰ ভালোখিনি সৌন্দৰ্য নোহোৱা হ’ল। ‘কানি খোলা’ আৰু চিত্ৰকলা পৰিষদত থকা নিসৰ্গ চিত্ৰখনিয়েই বৰদলৈৰ শ্ৰেষ্ঠ শিল্পকৰ্ম। ঈষৎ অন্ধকাৰ ‘কানি খোলা’ প্ৰকৃততে এখন বিষাদ আৰু হতাশাৰ ছবি, এটা ভয়াৱহ সামাজিক পৰিস্থিতিৰ দলিল। প্ৰসংগভূমে উল্লেখযোগ্য, বৃটিছ চৰকাৰে প্ৰকাশ কৰা এখন প্ৰতিবেদনৰ মতে ১৯২০-২১ চনত অসমীয়া মানুহে খোৱা কানিৰ পৰিমাণ আছিল ১৬১৫ মেন।

বৰদলৈৰ ড্ৰয়িং, ফৰ্ম, বৰ্ণচয়ন, বৰ্ণপ্ৰয়োগ, সজ্জাবিন্যাস, ছাঁ-পোহৰৰ ব্যৱহাৰ আজিও প্ৰশংসনীয় হৈ আছে। চিত্ৰকলা পৰিষদে সংৰক্ষণ কৰা তেওঁৰ নিসৰ্গ চিত্ৰখনি সময়ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত এটি ধুনীয়া কাম। আবহাৱৰ অসমীয়া নিসৰ্গ চিত্ৰ হিচাপেও এই ছবিখনৰ এটা ঐতিহাসিক গুৰুত্ব আছে।

জিল্প-চৰ্চা আৰু অনুশীলনৰ কাৰণে অনুকূল এটা সৃজন-শীল পৰিবেশ, আৰ্থিক স্বচ্ছতা থকা জিল্প-সংস্কৃতি অনুৰাগী

এখন সমাজ পোৱা হ'লে সুবেণ বৰদলৈয়ে নিজক এজন অসামান্য ভাৰতীয় প্ৰতিকৃতি চিত্ৰকৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ যাব পাৰিলে-হেঁতেন। শূন্যছোঁ, এই প্ৰতিভাবান চিত্ৰকৰজনে জীৱনৰ শেহচোৱা বৰ দখৰ মাজেৰে কটাব লগা হৈছিল।

ষোৰহাটৰ চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱনত থকা বাধাকান্ত সন্দিকৈৰ তৈল প্ৰতিকৃতিখনেই (১৯৭৬) বৰদলৈৰ শ্ৰেষ্ঠ কীৰ্তি। প্ৰতিকৃতি-খনত ফুটি উঠা সন্দিকৈৰ মানসিকতা, বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ব্যক্তিত্ব আৰু দেহাবয়ৱৰ স্বকীয়তা, যি কোনো অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন শিল্পমান জীৱনী লেখকৰ কাৰণেও প্ৰত্যাশ্বাসস্বৰূপ হ'ব পাৰে। চিত্ৰমূল্য আৰু সৃজনশীল গুণৰ ফালৰপৰা বাধাকান্ত সন্দিকৈৰ সম্মপৰ্যায়ৰ অসমীয়া প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ আঁজিও বৰ বোছি নোলাব। প্ৰখ্যাত ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যশিল্পী দেৱীপ্ৰসাদ ৰায়চৌধুৰী সুবেণ বৰদলৈৰ সহপাঠী আছিল।

জগৎ সিং কছাৰীৰ কেইবাখনো ফ্ৰেমেন ড্ৰয়িং আৰু ওৱাছ চিত্ৰকলা পৰিষদৰ সংগ্ৰহত আছে। কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱা সমসাময়িক আছিল। দুয়ো কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰপৰা ডিপ্লোমা লৈছিল। দুয়ো অকালতে ঢুকায়। জগৎ সিং কছাৰীৰ স্কেকছ বুক এখন আছে বুলি শূন্য এবাৰ তেজপুৰলৈ গৈছিলোঁ। তাত হেনো ববীন্দ্ৰনাথৰ চহী আৰু প্ৰসংশাসূচক এফাকি কথাও আছে।

কছাৰীৰ দখনমান ড্ৰয়িংৰপৰাই তেওঁৰ সৃজনশীল প্ৰতিভা আৰু সম্ভাৱনাৰ নিভুল সম্ভেদ পোৱা যায়। তেওঁৰ ড্ৰয়িং ভাল। সাধাৰণতে কোনো পূৰ্বপ্ৰস্তুতি নোহোৱাকৈ ততালিকে কৰা ড্ৰয়িঙৰো যে চিত্ৰগুণ আৰু সৃজনশীল বৈশিষ্ট্য থাকিব পাৰে, কছাৰীৰ দুই-এখন ড্ৰয়িঙেই তাৰ নিদৰ্শন।

প্ৰতাপ বৰুৱাৰ ভালেকেইখন চিত্ৰ 'আৱাহন'ত ছপা হৈছিল। চিত্ৰকলা পৰিষদত থকা তেওঁৰ বাৰখন চিত্ৰৰ ভিতৰত দখন অসৰ্ণ চৰিত্ৰৰ চিত্ৰ আছে। দুয়োখনেই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

বৰুৱাৰ আপেলবোৰেই প্ৰথম অসমীয়া স্থিৰ-চিত্ৰ। বিষয়ৰ অভিনয়ত, অংকন-প্ৰকৰণ, সজ্জাবিন্যাস, বৰ্ণৰ স্তৰবিন্যাস, শিল্পীৰ নান্দনিক বোধৰ দিশত, ১৯৩০ চনতে অঁকা এই চিত্ৰখনে আজিৰ যি কোনো অসমীয়া দৰ্শককে চমক খুৱাব পাৰে। ১৯৩০ চনত স্থিৰচিত্ৰ অঁকা আন ভাৰতীয় চিত্ৰকৰো বোধ হয় বোঁছ নোলাব। স্থিৰ-চিত্ৰক ‘শিল্পীৰ চিত্ৰ’ বুলি কোৱা হয়। ফৰ্ম, বৰ্ণ, স্পৰ্শ-ধৰ্মিতা, সজ্জাবিন্যাস আদিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্যেই সাধাৰণতে শিল্পীয়ে স্থিৰ-চিত্ৰ আঁকে।

বৰুৱাৰ আনখন মনোৰম চিত্ৰ হ’ল,—স্বচ্ছ পানী ৰঙত অঁকা এজন সন্ন্যাসীৰ প্ৰতিকৃতি। অভিব্যক্তিপূৰ্ণ এখন প্ৰাণৱন্ত মূৰ্ত্তি। সন্ন্যাসী বৰুৱাৰ এটি স্মৰণীয় শিল্পকৰ্ম।

সামাজিক জীৱনক লৈ অঁকা তেওঁৰ ছবিবোৰ তুলনামূলকভাৱে স্পন্দনহীন। পানী ৰং বৰুৱাৰ প্ৰিয় মাধ্যম আছিল। স্বচ্ছ পানী ৰঙৰ দৰে এটা কঠিন মাধ্যমত থকা তেওঁৰ দক্ষতাৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত হ’ল—সন্ন্যাসী।

বৰুৱা সন্দৰ্শন প্ৰবৃত্তি আছিল। মূৰ্কুতাৰ দৰে আছিল তেওঁৰ হাতৰ আখৰ। ১৯৩৩ চনৰ ‘আৱাহন’ত প্ৰকাশ হোৱা বৰুৱাৰ ‘দাম্পত্য অভিনয়’ সম্ভৱতঃ অসমীয়া চিত্ৰকৰে অঁকা প্ৰথম ৰঙীন কৌতুক চিত্ৰ।

বৰুৱাৰ ভনীয়েক প্ৰজ্ঞা দাসেই সম্ভৱতঃ প্ৰথম অসমীয়া মহিলা চিত্ৰকৰ। তেওঁৰ এখন ভাল নিসৰ্গ চিত্ৰ চিত্ৰকলা পৰিষদত আছে।

৬

চিত্ৰগত বা নান্দনিক মূল্য যিয়েই নহওক, আলোচ্য চিত্ৰকৰসকলৰ চিত্ৰৰ এটা সামাজিক ঐতিহাসিক মূল্য আছে। এটা নতুন চিত্ৰ-ঐতিহ্যৰ জনক, ধাৰক আৰু বাহক—বিস্মৃতপ্ৰায় এই চিত্ৰকৰসকলৰ কুৰিখনতকৈও অধিক দুৰ্লভ চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰি, আৰ্থিকভাৱে নিশ্চকতীয়া, তেজপ্ৰবৰ চিত্ৰকলা পৰিষদৰ দৰে এটা বেচৰকাৰী অনুষ্ঠানে এটা উল্লেখযোগ্য জাতীয় কৰ্তব্য সম্পাদন কৰিছে। □

ঐতিহ্য ঐশ্বৰ্য

১

অসমৰ শিল্পকলা সম্পদৰ অনুসন্ধান কৰি ফুৰোঁতে যি কেইগৰাকী কৃতী লোকশিল্পীৰ লগত আমাৰ পৰিচয় হৈছিল, যোৱা কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে তেওঁলোকৰ কেইবাগৰাকীও ঢুকাল। তাৰে এগৰাকী হ'ল,—তিতাবৰ অঞ্চলৰ বৰ এলেঙী বগীআই সত্ৰৰ নৱীন চন্দ্ৰ মহন্ত। দ্বুই-এজনৰ বাদে অসমৰ আন কোনেও নাজানিলে তেওঁ কোন আছিল, আমাৰ কাৰণে কি কৰিছিল। তেওঁৰ হাতত থকা চিত্ৰিত পুথি 'গুণমালা' আৰু 'ভক্তিপ্ৰদীপ' কেতিয়াবাই লুপ্ত হ'ল। তেওঁ কৰা বা কৰিব পৰা বস্তু কোনেও নিবিচৰা হ'ল; তেওঁ কৰা বস্তু যি দ্বুই-এপদ আছিল, সিবোৰো ইহাত সিহাত হৈ নোহোৱা হ'ল।

ৰামদিয়াৰ নামপাৰাৰ ৰামেশ্বৰ দাসৰ চোতালত থিয় হৈয়েই দেখিছিলোঁ অভাৱত জুৰুলা হোৱা ক্লান্ত বিবৰ্ণ এখন সংসাৰ। দাসৰ হাঁপানী। আমাৰ লগত হেম্বুলাী হেম্বুলাী কথা হৈছিল। আমাক দেখুৱাবলৈ নাল থকা কাঠৰ বাটি এটাৰ বাহিৰে তেওঁ

কৰা বা কটা একো বস্তু ঘৰত নাছিল। বহুত দিন তেওঁৰ একো খবৰ নাপাওঁ ; —বৰপেটাৰ হীৰাপাৰাৰ বাসন্তৰ বছৰীয়া মৃৎ শিল্পী সান্ৱিটী দাসৰ, মঙলদৈৰ দলগাঁৱৰ নৰেন্দ্ৰ পাঠকৰ, ঢেকীয়া-খোৱাৰ জগন্নাথ গোস্বামী আদি বহুজনৰেই।

গাঁৱতেই এতিয়া লোকশিল্পীগৰাকী লাহে লাহে অকলশৰীয়া হৈ পৰিছে। তেওঁ আজি অৱহেলিত, উপেক্ষিত, অজ্ঞাত, আৰু ভয়ানকভাৱে অভাৱগ্ৰস্ত। অথচ আমি বোধকৰোঁ কিছু সংখ্যক অসমীয়া মানুহে জানো,—অসমৰ গ্ৰাম্য জীৱনৰ তথা অসমীয়াৰ সাংস্কৃতিক জীৱনৰ স্তম্ভ হৈ যাব খোজা প্ৰাণৰ ছন্দোময় ধাৰা এটি প্ৰৱাহিত কৰি ৰাখিবলৈ তেৱেঁই আত্মোৎসৰ্গ কৰি আহিছে ; —আমাৰ জীৱনক এটা অৰ্থ. আমাৰ স্বপ্ন আৰু অভীষ্টাৰ এটা বিস্তৃতি, অকণমান নিৰ্মল আনন্দ, মমত্ব আৰু মনুষ্যত্ববোধ দান কৰিছে।

২

অসমৰ কৃতী জীৱিত লোকশিল্পীসকলৰ ভিতৰত মাজুলীৰ চামগদীৰ সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ শ্ৰদ্ধেশ্বৰীশ্ৰীযুত ৰত্নকান্ত গোস্বামীদেৱেই (জঃ ১৯০৬) সম্ভৱতঃ প্ৰবীণতম। শ্ৰীযুত গোস্বামী সত্ৰীয়া নৃত্য-গীত অভিনয়ৰ এজন দক্ষ শিল্পী, ব্যাখ্যাতা আৰু প্ৰচাৰক। চামগদীৰ সত্ৰৰ পৰম্পৰাগত মূখ্য শিল্পই শ্ৰীযুত গোস্বামীৰ হাতত ৰূপ আৰু ভাব অভিব্যক্তনাৰে সমৃদ্ধ হৈ অনিন্দ্যসুন্দৰ শিল্পকৰ্মৰ মহিমা লাভ কৰে।

ভাওনাৰ, বিশেষকৈ ৰাসৰ মূখ্যৰ কাৰণেই চামগদীৰ সত্ৰ বিখ্যাত। আজিও সত্ৰৰ কীৰ্ত্তনঘৰটিত সোমালেই মূখ্যৰ ঐশ্বৰ্য-শালী সংগ্ৰহালয় এটিত সোমোৱা যেন লাগে। ৰাৱণৰ, বানৰ, পদুতনাৰ, শংখচুড় আদিৰ মূখ্যবোৰ ইমান জীৱন্ত আৰু বৰ্ণোজ্জৱল যে এবাৰ দেখিলে কাহানিও পাহৰিব নোৱাৰি।

অভিব্যক্তিগুণেৰে সমৃদ্ধ এই বৰ্ণোজ্জ্বল, নয়নাভিৰাম মৃদুখাবোৰ
অসমীয়া লোক-শিল্পকলাৰ গৌৰৱ ।

চামগদীৰ সগ্ৰৰ বাৰণৰ, বানৰৰ মৃদুখালৈ মনঃমেষ্টেলিটি বা
বিৰাটভাৱ আহিছে স্কেলৰপৰা আৰু বৰ্ণই সেইবোৰক দিছে
অভিব্যক্তিৰ শক্তি, সৌন্দৰ্য, সৰ্বোপৰি যাদুগুণ । চামগদীৰ সগ্ৰত
থকা বানৰ মৃদুখৰ (মূৰটো কাগজেৰে, গাটো বাঁহৰ কাঠিৰে সাজি
তাৰ ওপৰত বোকা লেটিউৱা কাপোৰ মেৰিয়াই কৰা) উচ্চতা
২০৮ চেণ্টিমিটাৰ আৰু হাতৰ দৈৰ্ঘ্য ১২০ চেঃ মিঃ । চামগদীৰ
সগ্ৰৰ আনকি কিছুমান জমুখি মৃদুখাবো বা মৃদুখৰ জকাৰো
অভিব্যক্তি গুণ আৰু বিৰাটভাৱ চমকপ্ৰদ ।

সগ্ৰাধিকাৰ শ্ৰীৰত গোম্বামী এজন সাধক কাঠ-খোদাই
শিল্পীও । বিলাতী মাটিবেণ্ডমূৰ্তি কৰিছে যদিও কাঠেই তেওঁৰ
প্ৰিয় আৰু প্ৰধান মাধ্যম । বিষয়বস্তু প্ৰধানকৈ পৌৰাণিক আৰু
ধৰ্মীয় । ৰূপকল্পনা নিজা নহ'লেও কঠাল কাঠত কটা । তেওঁৰ
'গোপাল' অসমীয়া কাঠখোদাই শিল্পৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন ।

৩

শ্ৰীৰত গোম্বামীৰ মৃদুখৰপৰাই মূৰ্তি আৰু মৃদুখ-শিল্প সম্পৰ্কে
কিছু কথা জানিবলৈ পালে ভাল পাব বুলি ভাবি আমি তেওঁক
সোধা কিছু প্ৰশ্ন আৰু সিবোৰৰ উত্তৰ পাঠকসকললৈ আগবঢ়ালোঁ ।
প্ৰঃ মূৰ্তি, মৃদুখ সাজিবলৈ লওঁতে কাৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ কথা
আপুনি আজিও সোঁৱৰে ?

উঃ আমাৰ কনিষ্ঠ পিতৃপুৰুষ স্বৰ্গীয় শৈশৱচন্দ্ৰ গোম্বামীদেৱক
শিল্পগদ্যৰূপে সোঁৱৰণ কৰি মূৰ্তি, মৃদুখ আদি নিৰ্মাণ কৰি
থকা হৈছে ।

প্ৰঃ মূৰ্তি কৰোঁতে আপুনি মনৰপৰা বা কল্পনাৰপৰা কৰে নে
আনে কৰা কোনো মূৰ্তিক আদৰ্শ হিচাপে লৈ কৰে ?

উঃ দয়্যো প্ৰকাৰেই কৰা হয় ।

প্ৰঃ আপুনি বহুত মূৰ্তি কৰিছে । কি কি মূৰ্তি ? সিবোৰৰ ভিতৰত আপোনাৰ কৰি ভাল লগা মূৰ্তি কেইটাৰ নাম জানিবলৈ বিচাৰো ।

উঃ প্ৰধানকৈ বিষ্ণু, বংশীবদন, বাসুদেৱ, গোপাল, ব্ৰহ্মা, শিৱ, গৰুড়, অনন্ত, হনুমান নৃসিংহ, জয়-বিজয়, আৰু সিংহ, বাঘ, পহুৰ মূৰ্তিয়েই কৰা হৈছে । কৰি ভাল লগা মূৰ্তি হৈছে,— বিষ্ণু আৰু সবস্বতী ।

প্ৰঃ কি কাঠত কি মূৰ্তি কাটিব লাগে তেনে কোনো নিয়ম আছিল নেকি ?

উঃ তেনে কোনো নিয়মৰ বাধ্যবাধকতা নাই । কিন্তু দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তি বিলাক স্থায়ী কৰাৰ উদ্দেশ্যে সৰল, পশ্ম, নাগেশ্বৰ, নিম, কঠাল আদি মূলাবান কাঠত কটা নিয়ম আছিল ।

প্ৰঃ কি কাঠত মূৰ্তি কাটি আপুনি ভাল পাইছিল ? মূৰ্তিটো কটাৰ আগতে কাঠডোখৰ ছিজনড্ বা ঘুৰ্ণে নোখোৱা কৰি টান কৰিবলৈ গোবাই, সিজাই লৈছিল নেকি ?

উঃ কঠাল আৰু গম্বাৰি কাঠত মূৰ্তি কাটি ভাল পোৱা হৈছিল । এই দুবিধ কাঠ নোগোৰালেও হয় ; কিছুমান কাঠ গোবাই লোৱাও হয়, পুৰি লোৱাও হয় ।

প্ৰঃ কাঠৰ মূৰ্তি কৰোঁতে কি কি সঁজুলিৰ প্ৰয়োজন হয় ?

উঃ বাচুলা, ডাঙৰ সবু কৰত, হাতুৰি, বটালি, মোটা আৰু মিহি ফাইল ।

প্ৰঃ মূৰ্তি, মূখ্য আপুনি দয়্যোটাই কৰিছে । কোনটো কৰি আপুনি অধিক আনন্দ পাইছিল ?

উঃ দয়্যোটা বস্তুতেই সমভাৱেই আনন্দ লাভ কৰা হৈছে, মাত্ৰ বাপ আৰু শ্ৰদ্ধাৰ প্ৰয়োজন ।

প্ৰঃ চামগুৰি সগৰ মূখ্য সজা পৰম্পৰাটি কিমান পুৰণি ?

উঃ আনুমানিক দশ বছৰৰ কম নহ'ব।

প্ৰঃ আপোনাৰপৰা চামগৰ্দিৰ সহৰ মদুখা সজা পদ্ধতিটোৰ বিষয়ে কিছু কথা জানিব খোজোঁ।

উঃ মদুখা সজা গোটেই পদ্ধতিটোৱেই সাজোঁতা জনৰ ভাব, বুদ্ধি, প্ৰতিভা আৰু অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। প্ৰথমতে বাহিৰ কাঠি চুটি আৰু দীঘলকৈ তুলাই লৈ কামি, শলি, বেতৰ সূত, কুমাৰ মাটি আৰু কাপোৰ গোটাই লব লাগে। যাৰ মদুখা সাজে তাৰ বদপটো মনত লৈ টোমৰ মোৰ খটুৱাই জঁকাটো তৈয়াৰ কৰিব লাগে। জঁকাটো মজবুত হ'বৰ কাৰণে ভিতৰে-বাহিৰে শলি, কামি, বেতৰ সূতেৰে বান্ধিব লাগে। কুমাৰ মাটি ঘুলঘুলীয়া কৰি লৈ কাপোৰত লেটিয়াই, সেই কাপোৰ কাঠিবোৰ ঢাকি যোৱাকৈ তাৰ ওপৰত মেলি দিব লাগে। তেনেদৰে কাপোৰ মেলি ব'দত শুকাবলৈ দিব লাগে। তাৰ পাছত গোবৰ আৰু আলতীয়া মাটি মাৰি (গোবৰ পাঁচ ভাগ, আলতীয়া মাটি গোবৰৰ পাঁচ ভাগৰ এভাগ),—যাৰ মদুখা নিৰ্মাণ কৰা হয় তাৰ আকাৰ, গঢ় মনত লৈ মাটি খুৱাই যাব লাগে। মাটি খুৱাবলৈ ডাঙৰ-সৰু কৰণৰ প্ৰয়োজন। চেহেৰা তুলি, পুনৰ তাৰ ওপৰত সেইদৰেই কাপোৰ মাৰি, ভালদৰে শুকুৱাই লৈ ৰং সানিব লাগে। মদুখা সাজি থাকোঁতে নিজে নাথাকিলে কৈ বা লিখি বজুৱা টান।

প্ৰঃ মদুখাত দিয়া ৰং আপুনি নিজেই তৈয়াৰী কৰি লৈছিল বুলি জানো।

উঃ হেঙুল, হাইতাল, নীল, চকমাটি পটাত মিহিকৈ মাৰি তাৰ লগত গম আঠা জোখমতে মিহলাই ৰং কৰা হয়। আৱশ্যকবোধে সেই ৰঙৰ ইটোক সিটোৰ লগত মিহলি কৰি নানা তৰহৰ ৰং উলিউৱা হয়। আজিকালি বজাৰত নানা তৰহৰ ৰঙৰ টেম্বা গুলোৱাত ৰং তৈয়াৰ কৰি লোৱা নহয়।

প্ৰঃ আপুনি কৰা পদতলাবোৰৰ বিষয়বস্তু কি আছিল আৰু
কিহেৰে কৰিছিল ?

উঃ আমি পদতলা কৰিবলৈ লোৱাৰ সময়ত দেৱ-দেৱীৰ পদতলাই
আছিল অধিক। সবস্বতী পূজাৰ কাৰণে সবস্বতী, ভাওনাৰ
কাৰণে বিষ্ণু আৰু ষোণমায়া কৰা হৈছিল। পাছত নানা বিষয়ৰ
পদতলা কৰা হয়। কাঠ আৰু বাঁহৰ কাঠিৰেও পদতলা সজা
হৈছিল।

প্ৰঃ আপোনালোকৰ মূখ্য আৰু মূৰ্তি সজা বিদ্যাটি আজিও
বংশানুক্রমিক। আপোনাৰ পাছত আপোনাৰ পৰিয়ালৰ কাৰ
হাতত এই আপুৰুগীয়া পৰম্পৰাটি জীয়াই থাকিব বুলি ভাবে ?

উঃ আমাৰ নিজা পুত্ৰ শ্ৰীধৰ্মকান্ত গোস্বামী, শ্ৰীহেমচন্দ্ৰ গোস্বামী,
শ্ৰীকৃষ্ণকান্ত গোস্বামী, খুৰাদেউৰ পুত্ৰ শ্ৰীকোষকান্ত গোস্বামী। □

কবিতা চিত্ৰ কবি চিত্ৰকৰ

এক

১

আৰিষ্টটেল, প্লটোৰ্ক, হোবেছ, জেছিঙৰ সময়ৰপৰাই বৰ্ত্তমানৰ
ৰেনি ওৱেলেক, মেৰিও প্ৰাথলৈকে,—কবিতা আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ
সম্পৰ্ক-অন্তঃসম্পৰ্ক মিল-অমিল লৈ কবি শিল্পী, দাৰ্শনিক,
শিল্পতাত্ত্বিকৰ বিতৰ্কৰ অন্ত হোৱা নাই। সাধাৰণতে কঠিন
কঠুৱা,—সেই তন্ত্ৰ আৰু তাত্ত্বিক বিতৰ্কৰ বাহুল্য নকৰি, কবি
আৰু কবিতাৰ লগত শিল্পী আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ মিল-অমিল
আৰু আত্মীয়তাৰ কিছু কথা সাধাৰণভাৱে আলোচনা কৰাই আমাৰ
অভিপ্ৰায়।

প্ৰাচীন কালৰপৰাই চিত্ৰ ভাস্কৰ্যই,—ফ্ৰেডৰিখ্ হান্ডাৰলিন,
জন কিটছ, বেইনাৰ মাৰিয়া বিলকে, চাৰ্লছ বোডলেয়াৰ, ডব্লিও.
বি. স্লেটছৰ দৰে বৰ্ণনা বহু কবিক,—অগুষ্ট ৰ'ড্যা, পল চেজানৰ
দৰে বহু চিত্ৰকৰ ভাস্কৰ্যৰ সৃজনশীল কম্পনা-ভাবনা-চৈতন্যক
উদ্ভূত কৰি আহিছে। পৰস্পৰে পৰস্পৰক গোপনে অগোপনে
অনুপ্ৰাণিত আৰু প্ৰভাৱিত কৰিছে। বেমব্ৰাণ্ট, ভান গগ, মাৰ্ক

চাগাল, ওৱাং মেং, ৰবীন্দ্ৰনাথ, অমৃত ছেৰ-গিল আৰু ৰাজপুত বা কাংড়া কলমৰ কোনোখন ছবি, সাঁচিৰ পূৰব তোৰণৰ্ণন দেখাৰ পাছত ক'ব নোৱৰাকৈয়ে আমাৰ মন্থৰপৰা ওলাই আহে,—কবিতা কবিতা। মনলৈ আহে জাৰ্মান কবি নোভালিছৰ সেই অমৰ উক্তি,—সিমানৈই অধিক কাব্যিক, সিমানৈই সি সত্য।

পৌৰাণিক কালৰ, বিশেষকৈ আধুনিক সময়ৰ বহু কবিতাৰ বিষয়বস্তু, ইমেজ, মেটাফৰ চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰপৰা লোৱা, বহু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ উপজীৱা আৰু উৎস কবিতা। কেৱল লিঅনাৰ্ডো দ্য ভিন্সিৰ মনা লিছা আৰু পিকাছোৰ গোয়েৰ্নিকাক লৈয়েই পৃথিৱীৰ বিভিন্ন ভাষাত ভালেমান কবিতা লিখা হৈছে।

২

কবিতা আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্য বিশিষ্ট চৰিত্ৰৰ ভিন্ন ভিন্ন শিল্প-মাধ্যম। চিত্ৰ এখন, ভাস্কৰ্য এটা কাব্যিক গুণমণ্ডিত হ'ব পাৰে বা ছবি এখনৰ অৱলম্বন হ'ব পাৰে এটা কবিতা। কবি এজনে কোনোবা এজন চিত্ৰকৰ বা এখন ছবি বা চিত্ৰকৰজনক লৈ এটা চিত্ৰল কবিতা লিখিব পাৰে, কিন্তু কাহানিও কবিতা এটাই এখন ছবিৰ চিত্ৰলতাৰ, ছবি এখন কেতিয়াও কবিতা এটাৰ কাব্যিক মহিমা আৰু সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিকল্প হ'ব নোৱাৰে।

৩

জীৱবোধৰ বিশ্বকৰ্মা আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলক,—সৃজনশীল কল্পদ্ৰষ্টিসম্পন্ন সকলোকে কবি আখ্যা দিয়া হৈছে। অৱশ্যে পৰবৰ্তী কালৰ ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিকসকলৰ কোনো কোনোৱে চিত্ৰকলাক সকলো কলাৰ ভিতৰত গ্ৰেষ্ঠ বুলি ক'লেও, তেওঁলোকে সাহিত্যকহে গ্ৰেষ্ঠ কলাৰ সন্মান দিছিল। মিথ বা পুৰাণ-কথাৰ মন্তা হিচাপে গ্ৰীকসকলে কবি আৰু শিল্পীক অভিন্ন সত্তা বুলি

ভাবিছিল। আধুনিক যুগৰ এগৰাকী দাৰ্শনিক, শিল্পতাত্ত্বিক আৰ্ণল্ট ক'ছিয়াৰে ভাষা, মিথ, মেটাফৰ মূলতে একে ব'দল মত প্ৰকাশ কৰিছে।

৪

বেনেছাঁ ইটালিত কবি আৰু শিল্পীৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক আছিল সৌহাৰ্দপূৰ্ণ। উভয়ৰে আদৰ্শ আছিল মানৱতন্ত্ৰ। কবি-শিল্পীয়ে সমানে সমানে সামাজিক সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠা আৰু সন্মান লাভ কৰিছিল। অৱশ্যে দ্য ভি'সিয়ে *Painting is a form of poetry made to be seen* ব'দলি কৈও তেওঁৰ টোকা-বহীৰ এঠাইত এনেকৈ লিখি থৈছে : তুমি যদি চিত্ৰক বৰিষ কবিতা ব'দলি কোৱা, চিত্ৰকৰে তোমাৰ কবিতাক অন্ধ চিত্ৰ ব'দলিব। তেতিয়াহ'লে ভাবি চোৱা, কোনটো বোঁছ সাংঘাতিক কথা, অন্ধ হোৱাটোনে, বৰিষ হোৱাটো ? উল্লেখযোগ্য, বেনেছাঁ ইটালী,— শিল্পকলা-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ চিত্ৰকলা আৰু চিত্ৰত বৰ্ণৰ পয়োভৰ আৰু প্ৰতিপত্তিৰ যুগ। উল্লেখযোগ্য, লিঅনাৰ্ডোয়েও কবিতা লিখিছিল। ফ্ৰেংসৰ বাটে-পথে তেওঁ ডাণ্টেৰ কবিতা মাতি ফুৰিছিল, কবিতাৰ আলোচনা কৰিছিল।

মিকেলঞ্জেলো ব'য়োনাৰোটি এগৰাকী অসাধাৰণ মৌলিক প্ৰতিভাসম্পন্ন কবিও আছিল। তেওঁৰ ৩৪০টা কবিতা গ্ৰন্থাকাৰে ইটালীত প্ৰকাশিত হৈছে। পেট্ৰাৰ্ক তেওঁৰ গুৰু আৰু ডাণ্টে আছিল তেওঁৰ প্ৰিয় কবি। কোনো কোনো কলা-সমালোচকে মিকেলঞ্জেলোৰ চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ লগত তেওঁৰ কবিতাৰ শৈলীগত মিল দেখুৱাইছে। তেওঁৰ ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰৰ দৰে তেওঁৰ কবিতাও গভীৰ আৰু মৰ্মস্পৰ্শীভাৱে ধৰ্মীয় চৰিত্ৰৰ ব'দলি কোৱা হৈছে। জৰ্জ ব'লে তেওঁৰ সন্ধ্যা প্ৰকাশিত *Michelangelo—Life, Letters and Poetry*-ত স্বেয়ংপৰীয়েৰ আৰু মিকেলঞ্জেলোৰ

কবিতাৰ বিষয় আৰু ৰীতিৰ মাজত থকা বিস্ময়কৰ সাদৃশ্যলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে। স্মৰণীয়, মিকেলঞ্জেলোৰ মৃত্যু হোৱা বছৰতেই শ্বেক্সপীয়েৰৰ জন্ম হৈছিল।

বট্টচেন্সিৰ ভালেমান চিত্ৰ ধ্ৰুপদী কবিতাৰ চিত্ৰায়ন (illustration)। ৰামায়ণ, গীত-গোৱিন্দ, কীৰ্ত্তন, কুম্ভবহৰণ আদি অসমীয়া চিত্ৰিত পুথিৰ কথা আমি জানোহঁক। অবনীন্দ্রনাথে ৰুদ্ৰায়ণ, শৈলেন্দ্ৰনাথ দে-ই মেঘদূতৰ চিত্ৰায়ন কৰিছিল। চিত্ৰকৰ অবনীন্দ্রনাথ কবিও আছিল। গদাই তেওঁৰ কবিতা।

ভান গগে শ্বেক্সপীয়েৰত বেয়বাস্টক দেখা পাইছিল। ভায়েক থিওলৈ লিখা তেওঁৰ এখন চিঠিত এফাকি কথা আছে :...there is something Rembrant in Shakespeare. শ্বেক্সপীয়েৰৰ দৰে মহাকাবিৰ আখ্যা পাবৰ যোগ্য সোতৰ শতিকাৰ হলেণ্ডৰ এই মহৎ চিত্ৰকৰজনে 'মানুহৰ অভিজ্ঞতাৰ পোহৰত পৰিহৃত ইতিহাস আৰু পুৰাণ-কথা নতুনকৈ ব্যাখ্যা কৰিলে।'

কনষ্টেবল আৰু ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ প্ৰকৃতি-দৰ্শনৰ মাজত বিস্ময়কৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। কেনিথ ক্লাৰ্ক কোৱাৰ দৰে—দুয়োজনেই প্ৰকৃতিৰ মাজত একেটা সত্যকে আৱিষ্কাৰ কৰিছিল :

A motion and a spirit, that impels

All thinking things, all

objects of all thoughts,

And rolls through all things.

(Tintern Abbey Re-visited)

কত ৰূপৰ মাজেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিব পাৰে কবিতাই !
নিসৰ্গ চিত্ৰ কবিতাবেই আন এটা ৰূপ।

দুবছৰীয়া ইটালী ভ্ৰমণৰ (ছয়চাৰ্লছ-সাতচাৰ্লছ বছৰ বয়সত) পাছত মহাকাবি গায়েই চিত্ৰকৰ হোৱাৰ বাসনা ত্যাগ কৰিছিল যদিও তেওঁৰ স্দৰ্শীৰ জীৱনৰ শেহলৈকে শিল্পকলাৰ প্ৰতি তেওঁৰ

আন্তৰিক অন্তৰাগ অব্যাহত আছিল। ছবি আঁকিবলৈও এৰা নাছিল। গাটেই অঁকা বেথাচিত্ৰৰ সংখ্যা দহাহাজাৰতকৈও অধিক হ'ব। বেথব্রাণ্ট, ডুবাৰ প্ৰমুখ্যে বিখ্যাত-অখ্যাত চিত্ৰকৰে কৰা চাৰি হাজাৰ এচিং (ধাতু খোদাই) আৰু দহাহাজাৰ ড্ৰয়িংগেৰে তেওঁৰ এটা বিৰাট শিল্প-সংগ্ৰহ আছিল। গাটেই হেনো তেওঁৰ সন্দীৰ্ঘ জীৱনৰ বহু নিৰ্জন সন্ধ্যা এই ছবিবোৰৰ স'তে কটাই অপাৰ আনন্দ আৰু জ্ঞান লাভ কৰিছিল।

ইংলণ্ডৰ প্ৰি-ৰাফেলাইট গোস্ঠীৰ প্ৰতিষ্ঠাতা ডাণ্টে গেব্ৰিয়াল ৰ'ছেটি প্ৰমুখ্যে কেইবাগৰাকীও এই গোস্ঠীৰ সদস্য কবি আৰু চিত্ৰকৰ আছিল। কবি উইলিয়াম শ্বে'কৰ সমপৰ্যায়ৰ কবি চিত্ৰকৰ ইউৰোপৰ চিত্ৰকলাৰ ইতিহাসত এতিয়াও দ্বিতীয় এজন ওলোৱা নাই। মন কৰিবলগীয়া কথা, আধুনিক চিত্ৰকলাৰ সূত্ৰপাত হোৱাৰ বহু আগতেই, অন্তঃপ্ৰকৃতিকেই শ্বে'কে শিল্পৰ উৎস বুলি ভাবিছিল। জন ৰাষ্কিনে টাৰ্নাৰৰ চিত্ৰক বাৰে বাৰে কাব্যিক বুলি কৈ গৈছে। কবিতাত ৰড্‌ছৰ্ছক আৰু চিত্ৰত টাৰ্নাৰক ইম্প্ৰেছনিজমৰ আদি-পুৰুষ বুলি কোৱা হয়।

আজি কিছুবছৰৰ আগলৈকে টাৰ্নাৰৰ কবিতাৰ কথা আমি জনা নাছিলোঁ। টাৰ্নাৰে কবিতা আৰু চিত্ৰক পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীল বুলি ভাবিছিল। মহৎ এখন চিত্ৰ মহৎ এটা কবিতাৰ দৰেই বুলি টাৰ্নাৰৰ বিশ্ববিখ্যাত অন্তৰাগী আৰু সমালোচক ৰাষ্কিনেও কৈ গৈছে। আৰু ৰাষ্কিনে লিখি থৈ গৈছে : *A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operative under the impulsive feeling, and embodying the combined product of poetic perception, thoughts and feelings.*

ডাণ্টে আৰু শ্বেক্সপীয়েৰ ডেলাভোৱাৰ মনৰ মান্দহ আছিল। ৰঙাৰ জীৱনৰ একান্ত নিঃসংগ নিৰ্জন কালছোৱাত একমাত্ৰ

নিত্যসংগীৰ দৰে আছিল ডাণ্টে আৰু বোডলেয়াৰ। বৰ্ডাৰ গেট
অন্ত হেলৰ মূল প্ৰেৰণা ডাণ্টেৰ ইনফাৰ্ণো।

চীনা-জাপানী চিত্ৰকৰসকলৰ অনেকেই কবি। কু-কাই-চি,
য়ছা বুদ্ধন, ওৱাং বেই, কোবা ডেইছি, ছু টুং পো বিশ্ববিখ্যাত।
চীনৰ ছুং, মিং আৰু চিং যুগত ভালেমান কবি চিত্ৰকৰ ওলাইছিল।
চিয়াহীবে অঁকা একবঙী চৈনিক নিসৰ্গ চিত্ৰধাৰাৰ প্ৰবৰ্তক আছিল
ওৱাং বেই। চীনা চিত্ৰকলাৰ ছুং কলমৰ (School) ছু টুং
পো অন্যতম প্ৰতিষ্ঠাতা আছিল। ঊনবিংশ শতিকাৰ শ্বেন
ছুং-চিয়েন নামৰ এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ চীনা শিল্পতাত্ত্বিকৰ মতে
মানুহৰ মনৰ মূৰ্ছ আৰু আবেগ-অনুভূতিৰ অভিব্যক্তি হিচাপে
চিত্ৰ আৰু কবিতাৰ কোনো ভিন্নতা নাই। এখন চিত্ৰৰ বিষয় এটা
কবিতাবোৰে বিষয় হ'ব পাৰে, ভাল কবি এজনে ছবি এখন অনায়াসতে
উপলব্ধি আৰু উপভোগ কৰিব পাৰে। ভাল শিল্পী এজনে ভাল
কবিতা লিখিব পাৰে। ভাল শিল্পীয়ে ভাল কবিতা লিখা দৃষ্টান্ত
অনেক আছে : কৃষ্ণগড় কলমৰ নিহালচাঁদ : প'ল ক্লে, জাঁ আৰ্প,
গোলাম ছেখ আদি। ৰবীন্দ্ৰনাথ, লৰকা, অঁৰি মিছো, ইভ
বনফোৱা, গুৱেষ্টাৰ গ্ৰাছ কবি আৰু চিত্ৰকৰো। পিকাছোৱে
গীতাজলিৰ কবিতা অনুবাদ কৰিছিল বুলি শুনিছোঁ।

মধ্যযুগীয়া পাবস্যাতে প্ৰেমৰ কবিতাই, বিশেষকৈ ফিৰডোছিৰ
কাবাই বহু চিত্ৰকৰক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল।

চাৰ্লছ বোডলেয়াৰ আধুনিক কালৰ প্ৰথম কবি কলা-
সমালোচক। এগৰাকী বিদগ্ধ বসন্ত কলা-সমালোচক হিচাপে
তেওঁৰ স্থান সম্ভৱতঃ লেছিঙৰ পাছতে। ইউজিন ডেলাক্ৰোৱাৰ
লগত বোডলেয়াৰৰ হৃদয়তা আছিল গভীৰ আৰু স্থায়ী। এখন
অসামান্য সুদীৰ্ঘ ৰচনাৰ যোগেদি বোডলেয়াৰেই চিত্ৰকৰ ডেলা-
ক্ৰোৱাৰ মহত্বক প্ৰথম স্বীকৃতি দিছিল। দৰ্শক, কলা-সমালোচকৰ
তীব্ৰ আক্ৰমণৰ সমুখীন হোৱা সময়ত বোডলেয়াৰেই অকলশৰীয়া

দ্য়ামিয়েৰৰ পক্ষ লৈ তেওঁৰ শিল্প-সৃষ্টিৰ সাধকতা আৰু গদ্য-প্ৰতিপন্ন কৰিছিল। নগৰ জীৱনৰ নিঃসংগতা আৰু সমবেদনা উপলব্ধি কৰিবৰ কাৰণে ভান গগে ভায়েক খিওক বোডলেয়াৰৰ কবিতা নপঢ়ি দ্যামিয়েৰৰ ছবি চাবলৈ কোৱা কথাষাৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। বোডলেয়াৰ আৰু দ্যামিয়েৰ দুজন অসবৰ্ণ চৰিত্ৰৰ মানুহ যদিও, দুয়োৰে সংবেদন আৰু কল্পদৃষ্টিৰ মাজত ক'ৰবাত এটা মিল আছিল। বোডলেয়াৰৰ আন দুজন শিল্পী বন্ধু আছিল কোৰ্বে আৰু মানে।

বোডলেয়াৰৰ কেইবাটাও কবিতাৰ উৎস,—চিহ্ন আৰু ভাস্কৰ্য। বীকনছ নামৰ কবিতাটোত তেওঁ যথাক্ৰমে ৰুবেস্স, গয়া, বেমব্ৰাষ্ট মিকেলঞ্জেলো, ৰাট, ডেলাক্ৰোৱাৰ বিষয়ে একোটিকৈ স্তৱক গঢ়ি থৈছে। গদ্যটোত কোৰ্বেৰ অমৰ চিহ্ন ইনটিৰিঅৰ অভ মাই শ্টুডিঅ'ত বাওঁফালে বোডলেয়াৰে কিতাপ এখন পঢ়ি আছে।

বোডলেয়াৰৰ দৰে ৰাইনেৰ মাৰিয়া বিল্কেও আছিল শিল্পীৰ বন্ধু, শিল্পকলাৰ এজন অনুৰাগী আৰু বসন্ত সমালোচক। ৰড'য়াৰ বন্ধু, অৰ্কাডেছ, ব'ট্ৰেচেল্লিৰ বাৰ্থ অৱ ডেনাছ, গ্ৰীক-ৰোমক আফ্ৰোডিটৰ মূৰ্তি আদি বিল্কেৰ কেইবাটাও কবিতাৰ অৱলম্বন। বিল্কেৰ ৰড'য়া বন্ধু এগৰাকী বিস্ময়কৰ শিল্প-প্ৰতিভাৰ বিষয়ে লিখা এখন অবিস্মৰণীয় ৰচনা। ৰড'য়াৰ অনন্য শৈল্পিক কল্পদৃষ্টি, তেওঁৰ ভাস্কৰ্যৰ ইণ্ডিয়ান সৌন্দৰ্যৰ মানৱিক ৰহস্যৰ কিছুমান দিশ বিল্কেৰ দৰে কোনেও যেন উন্মোচিত কৰি দেখুৱাব পৰা নাই। জৰ্জ ছোয়েৰৰ পয়েণ্টেলিজমৰ (বিশ্ববাদৰ) সমৰ্থক ফেলিক্স ফেনে আৰু গদ্যটোত কান দুয়োজনেই কবি আছিল।

আন এগৰাকী ফৰাছী কবি গীওম্ব আপোলাইনেয়াৰৰ বন্ধুৰ ভিতৰত চিত্ৰকৰেই বোছি। মাৰ্ক চাগাল, অ'ৰি মাতিছ, পিকাছো, জৰ্জ ব্ৰাক, ডেবাৰী, ডেলুনি, ডকাম্প, ভলিমিঙ্ক, মেক্স আৰ্নষ্ট আদি বহুতো। এওঁলোকৰ কেইবাজনেও আপোলাইনেয়াৰৰ প্ৰতিকৃতি

আঁকিছিল। অৰ্ধফল্গু, ছুৰ্ণবিয়ালিফল্গু—শব্দ দুটা আপোলী-
নেয়াবৰ সৃষ্টি। কিউবিষ্ট চিত্ৰকলাৰ মৰ্মোন্মাদ কৰা প্ৰথম কলা-
সমালোচকজন আপোলীনেয়াবৰ। পিকাছোৰ চিত্ৰৰ সম্পৰ্কে
১৯০৫ চনত লিখা তেওঁৰ প্ৰবন্ধ কেইটামানক,—অলিভাৰ বেনাডে
আধুনিক কালৰ আটাইতকৈ ভৱিষ্যদশী আৰু গীতিধৰ্মী
সমালোচনা বুলি অভিহিত কৰিছে। পিকাছো, মেক্স আৰ্ণল্ট,
জ'ন মিলে, চাগাল, ডুবেফে, বেনে মাগ্ৰাং আদি শিল্পীৰ নামত
লিখা আপোলীনেয়াবৰ কেইবাটাও কবিতা আছে। কবৰস্থানলৈ
তেওঁৰ মৰাণ কঢ়িয়াই নিয়াসকলৰ ভিতৰত আছিল পিকাছো
প্ৰমুখ্যে বিশ্ববৰেণ্য শিল্পীৰ দল। বৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, ল'ভৰপৰা
এবাৰ মনা লিছা চুৰি হোৱা ঘটনা সংক্ৰান্তত,—শিল্প-কলাৰ
কাৰণে উৎসৰ্গিত প্ৰাণ এই কবিগৰাকীও অভিমুক্ত হৈছিল।

অসংখ্য দেশী-বিদেশী চিত্ৰকৰৰ শূভাকাংক্ষী আৰু বন্ধু আছিল
ৰবীন্দ্ৰনাথ। ৰবীন্দ্ৰনাথ ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকলৰ ভিতৰত প্ৰথম
আধুনিক আৰু চিত্ৰত আধুনিকতাৰ সমৰ্থক। শিল্প-কলা
সম্পৰ্কে তেওঁ কোৱা বহু কথাত বিৰল এক গভীৰ শিল্পচেতনা
আৰু নন্দনদৃষ্টিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চিত্ৰ আৰু
সাহিত্যৰ এগৰাকী কৃতী সমালোচক সোমেন্দ্ৰনাথ বন্দোপাধ্যায়ৰ
'ৰবীন্দ্ৰ-চিত্ৰকলা ৰবীন্দ্ৰ সাহিত্যৰ পটভূমিকা' নামৰ গ্ৰন্থ ভূমিকাত
শিল্পী বিনোদবিহাৰী মদ্যোপাধ্যায়ে সঠিক কথাকে কৈছে :
.....তাৰ শেষ জীৱনৰ অৰ্থাৎ তাৰ শেষ কুড়ি বছৰেৰে সাহিত্য ও
মনেৰ গতি বোকাবাব জনো এৰ বিশেষ প্ৰয়োজন আছে। চিত্ৰকৰ
ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাছে সাহিত্য-স্রষ্টা ৰবীন্দ্ৰনাথ যে ঋণী সে
বিষয়ে সন্দেহেৰ অবকাশ নেই। শেষ জীৱনৰ অনেক ৰচনায়
ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মনেৰ গতি যে অৰ্থেৰ চেয়ে ভাৱেৰ দিকে,
ভাবেৰ চেয়ে ৰূপেৰ দিকে বেশি ঝুকেছিল। কলিকতাৰ
গুৰিয়েণ্টেল ছোচাইটিত ১৯২২-২৩ চনত অনুষ্ঠিত হোৱা জাৰ্মান

এক্সপ্ৰেছনিষ্ট চিত্ৰকলাৰ ঐতিহাসিক প্ৰদৰ্শনীখনৰ গদ্যৰিতে আছিল
ববীন্দ্রনাথ ।

পিকাছোৰ অন্তৰংগ বন্ধু পল এলোৱাৰে চিত্ৰৰ ইমেজ,
মেটোফৰ কবিতাত প্ৰয়োগ কৰি কাব্যিক অনুভূতি আৰু চিত্ৰল
অভিব্যক্তিৰ সংশ্লেষণ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল । দূয়ো একেদিনাই
কমিউনিষ্ট পাৰ্টিত ভৰ্তি হৈছিল । মহৎ ফৰাচী কবি পল ভাল্‌ৰি
এগৰাকী শিল্পতাত্ত্বিকো আছিল । লিঅনাৰ্ডো সম্পৰ্কে লিখা
অসংখ্য গ্ৰন্থ আৰু বচনাৰ মাজত ভাল্‌ৰিৰ বচনাখনৰ এটা বিশেষ
গুৰুত্ব আছে । ববীন্দ্রনাথৰ পৰিচি চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনীৰ অন্যতম
সংগঠক আছিল পল ভাল্‌ৰি ।

আধুনিক চিত্ৰকলাৰ জনক পল চেজানৰ শিল্প-চিন্তাক
বোডলেয়াৰৰ এটা মৰাশ নামৰ কবিতাটোৱে গভীৰভাৱে প্ৰভাৱান্বিত
কৰিছিল বুলি ভবাৰ থল আছে । এই কবিতাটোৰ প্ৰসংগত
ৰিল্কেই দৃষ্টাইত দৃষ্টা গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা কৈ গৈছে :যি ভীষণ,
আপাতদৃষ্টিত যি জঘন্য, তাৰ মাজত তেওঁ দেখিবলৈ পাইছিল কেৱল
সেই সন্তোক, এই নিখিল অস্তিত্বৰ মাজত যি একমাত্ৰ মূল্যবান ।

....যি নৈৰ্ব্যক্তিক প্ৰকাশধাৰা চেজানত দেখা গৈছে, এই
কবিতাটো নথকা হ'লে তাৰ আৰম্ভই হ'ব নোৱাৰে ; প্ৰথমে
সকলো নিৰ্মমতা লৈ, এই কবিতাটো অহাৰ প্ৰয়োজন আছিল ।
চেজানৰ শেষ বয়সতো হেনো বোডলেয়াৰৰ এই কবিতাটো কণ্ঠস্থ
আছিল । চেজানেও কবিতা লিখিছিল ।

আধুনিক শিল্পকলাৰ অসাধাৰণ অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন এজন
ব্যাক্যাতা, শিল্পতাত্ত্বিক, শিল্প-ঐতিহাসিক হাৰ্বাৰ্ট বীড এজন
কবিও ।

৫

সাম্প্ৰতিক কালৰ ভাৰতীয় কবিসকলৰ ভিতৰত চিত্ৰকলাৰ লগত
আন্তৰিক সম্পৰ্ক থকা কেইজনমান কবিৰ কথাহে জানো ।

সি সকলৰ ভিতৰত বিষ্ণু দেৱ নামেই সৰ্বাগ্ৰে উল্লেখযোগ্য। তেওঁৰ কবিতাতো চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ প্ৰভাৱ আছে। যামিনী ৰায়ৰ লগত তেওঁৰ এটা অন্তৰংগ সম্পৰ্ক আছিল। যামিনী ৰায়ৰ শিল্পচিন্তা আৰু শিল্পসৃষ্টিৰ বিষয়ে তেওঁ লিখা প্ৰবন্ধবোৰ পুথি আকাৰে সংকলিত হৈছে। কলিকতাৰ বিখ্যাত শিল্পী-গোষ্ঠী কেলকেটা গ্ৰুপৰ লগতো বিষ্ণু দে বিশেষভাৱে জড়িত থকা কথা সকলোৱে জানে।

জৰ্জ কিয়েটে গীত-গোবিন্দ ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰিছে। কেইবছৰমানৰ আগতে মকবুল ফিডা হুছেইনৰ কবিতাৰ এটা সংকলন জেনেভাৰপৰা প্ৰকাশিত হৈছে। হুছেইনে ৰামায়ণ আৰু গীতাঞ্জলিক উপজীৱ্য হিচাপে লৈ ভালেমান ছবি আঁকিছে। গোলাম ছেখ আধুনিক গুজৰাটী কবিতাৰ এজন পথিকৃৎ আৰু এজন প্ৰধান কবি।

ভাৰতৰ কোনো অঞ্চলতেই কবি আৰু শিল্পীৰ মাজত দীৰ্ঘস্থায়ী, যথার্থতে আন্তৰিক সম্পৰ্ক এটা গঢ়ি উঠিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি; যদিও সাম্প্ৰতিক কালৰ বহু ভাৰতীয় কবিয়েই শিল্পকলাৰ অনুৰাগী, কোনো-কোনোৱে হীৰেন ভট্টাচাৰ্যৰ দৰে মাজে মাজে ছবিও আঁকে, নিছিম ইকিকিলৰ দৰে কোনোজনে কলা-সমালোচনাও লিখে। সেইদৰে বহু ভাৰতীয় শিল্পীয়েই কবিতা পঢ়ে, কবিৰ বন্ধু, মাজে-সময়ে কবিতাও লিখে। সাম্প্ৰতিক ইউৰোপ, আমেৰিকা, ছোভিয়েটৰ বহু কবিয়েই শিল্পকলাৰ লগত গভীৰভাৱে জড়িত, শিল্পকলা-ইতিহাসৰ ছাত্ৰ আৰু কলা-সমালোচক।

৬

গ্যাটে আৰু শ্বিলাৰৰ সময়সাময়িক জাৰ্মান কবি, শিল্পতাত্ত্বিক লেছিঙে খৃঃ পূঃ দ্বিতীয় শতাব্দীৰ বিশ্ববিখ্যাত দা লাওকুন নামৰ গ্ৰীক ভাস্কৰ্যৰ লগত কবিতাৰ তুলনামূলক অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণ কৰি কয়,—কবিতা কালপট নিৰ্ভৰ (Sequence in time) আৰু চিত্ৰ পৰিসৰ বা স্থানপট নিৰ্ভৰ (Sequence in space) কলা। চিত্ৰ ভাস্কৰ্যত সময়ৰ মূহূৰ্ত এটাহে থাকে, কবিতা 'কালানুক্রমিক অগ্রসৃতি'। লেছিঙে দেখুৱাই থৈ যায়,—চিত্ৰ ভাস্কৰ্য আৰু কবিতা ভিন্ন চৰিত্ৰৰ শিল্পমাধ্যম আৰু প্ৰত্যেকেৰে সূত্ৰ-বিধিও ভিন্ন। কবিতা, সংগীত, স্থাপত্য, নৃত্য, চলচ্চিত্ৰ প্ৰত্যেকেৰে একোটা নিজস্ব শৈল্পিক সত্তা আছে। প্ৰত্যেকটো মাধ্যমেৰে উপাদান, গঠন-কৌশল, সৃষ্টিপ্ৰক্ৰিয়া, ছন্দ গতি, প্ৰতিসাম্য অপ্ৰতিসাম্য আৰু বাহ্যিক অভিব্যক্তিৰ স্বকীয়তা আৰু প্ৰত্যেকটো শিল্প-মাধ্যমেৰে নিজস্ব একোটা ভাষা আছে।

কবিতা আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ আবেদনো একে নহয়,—উপলব্ধি, বসাবাদনৰ পদ্ধতিও সূকীয়া সূকীয়া। কবিতা এটা আশি পঢ়ো, শুনোও, ছবি এখন চাওঁ, মূৰ্তি এটা হাতেৰে চুই চাব পাৰোঁ। ছবি এখন আশি আশ্বাৰত নেদেখো, কণ্ঠস্থ থাকিলে আশ্বাৰতো কবিতা এটা শোভিব পাৰোঁ। মূৰ্তি এটাত আচল মূৰ্তিটোৰ সৈতেই আমাৰ সাক্ষাৎ হয়, ছবি এখনে বাস্তৱ বা প্ৰকৃতিৰ অধ্যাস বা মায়াদূপ এটাহে আমাক দিব পাৰে। কবিতা এটা পঢ়োঁতে চকু কাণ মূৰোটা ইন্দ্ৰিয়ৰ গুৰুত্ব প্ৰায় সমান সমান।

আকৌ কবিতা এটাই পাঠকৰ মনত যি আবেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চার কৰে, একে ভাবৰ বা বিষয়ৰ ছবি এখনে দৰ্শকৰ মনত ঠিক অনুৰূপ আবেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চার নকৰিবও পাৰে। এখন ছবিয়ে, এটা কবিতাই সৃষ্টি কৰা আবেগ-অনুভূতিৰ মাত্ৰা, গভীৰতা, ব্যাপ্তি একে পৰিমাণৰ নহয়।

কবিতা এটাৰ ভাল চিত্ৰায়ন এখনেও কবিতাটোৰ ভাব-ৰূপৰ অতি সামান্য অংশহে চিত্ৰ-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। চিত্ৰ এখনক কবিতালৈ নিব খোজোঁতেও একে অৱস্থাই হয়। কিন্তু কবিতা এটাৰ এখন ভাল চিত্ৰায়নে, চিত্ৰ এখনক লৈ লিখা এটা কবিতাই দৰ্শক বা পাঠকক,—মূল ছবিখন চাবলৈ, মূল কবিতাটো পঢ়িবলৈ কেতিয়াবা প্ৰলুব্ধ কৰিব পাৰে। চিত্ৰখনৰ কিবা ভাব এটা কবিতাটোত, কবিতাটোৰ কিবা ভাব এটা চিত্ৰখনত দেখ-নেদেখকৈ সোমাই থকা যেন লাগে। কিন্তু চিত্ৰায়ন এখন এটা কবিতাৰ সম্পূৰ্ণক নহয়।

সংগীত আৰু স্থাপত্য সম্পূৰ্ণ বিমূৰ্ত্তধৰ্মী কলা। সকলো কলাই কম-বেছি পৰিমাণে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য, কিন্তু চিত্ৰ আৰু সংগীত একেবাৰে ইন্দ্ৰিয়নিৰ্ভৰ কলা। অন্ধ মানুহ এজনে ছবি চাব নোৱাৰে, কলা মানুহে গান শুনিব নোৱাৰে। কবিতাৰ উপলব্ধিত সকলো ইন্দ্ৰিয়ৰ প্ৰয়োগ ঘটে।

৭

চিত্ৰ ভাস্কৰ্যক সম্পূৰ্ণৰূপে কালস্থিতিহীন বা কাল-প্ৰবাহহীন বুলি ক'ব নোৱাৰি। সচাঁ কথ্য,—‘বাস্তৱধৰ্মী’ শিল্পই যিহেতু বিশাল প্ৰকৃতিক ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰত যথার্থৰূপ দিয়াৰ চেষ্টা কৰে; অৰ্থাৎ প্ৰকৃতিক প্ৰতীক-মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰিত নকৰি সামান্য অনুকৰণৰ চেষ্টা কৰে, সেই কাৰণেই তাৰ ভূমি বা বিচৰণ ক্ষেত্ৰ, ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰ হেতু সীমাবদ্ধ। কিন্তু ছবি এখন দৰ্শকৰ চৰ্ম-

চক্ষুৰপৰা মনঃচক্ষুৰূপে যোৱাৰ লগে লগেই সি স্থানৰপৰা কাললৈ গতি কৰে। তেতিয়া তাৰ 'ভূমি বা বিচৰণ ক্ষেত্ৰ, ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰ' হেতু সীমাবদ্ধ হৈ নাথাকে।

এক মূহুৰ্ত্ততে ছবি এখন, মূৰ্ত্তি এটা, মন্দিৰ এটা—কোনেও চাব নোৱাৰে : কোনোটোকেই সম্পূৰ্ণকৈ নেদেখে, উপলব্ধিও কৰিব নোৱাৰে। খাজুৰাহৰ কাম্ভাৰিয়া মহাদেউ, কামাখ্যা মন্দিৰ, ভিক্টোৰিয়া মেম'ৰিয়েল, দ পৰ্বতীয়াৰ গংগা-স্বমূনা, আনকি হিন্দীবিদ্যাগৰ পুৰ্ণাচিহ্নৰ অৰ্ণাচিহ্ন এখনো এক মূহুৰ্ত্ততে চাব নোৱাৰি।

প্ৰথম দৃষ্টিতে বা দৰ্শনতে ছবি এখনক তাৰ সামগ্ৰিক ৰূপত আমি দেখা পাওঁ। অৰ্থাৎ ছবিখনৰ লগত আমাৰ চকু আৰু মনৰ এটা সংলাপ আবশ্য হয়। ছবিখনে বা চিত্ৰকৰজনে বিচৰামতে বিভিন্ন দৃব্যত বৈ বাবে বাবে নিৰীক্ষণ কৰো ছবিখনৰ প্ৰতিটো বস্তু, ৰূপ, বৰ্ণ, প্ৰতিডোখৰ স্পেচৰ মাজৰ অন্তৰ্নিহিত সম্পৰ্ক, সাযুজ্যক উপলব্ধি অনুভব কৰিব নোৱাৰালৈকে ব্যাকুল হৈ আমি ছবিখনৰ চিত্ৰ স্থানত ঘূৰি ফুৰোঁ, কেতিয়াবা বৈ থাকোঁ।

স্থাপত্য ভাস্কৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত চকুৰ লগে লগে দৰ্শকো শাৰীৰিক-ভাৱে গৈ থাকিব লাগে। স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য, চাৰিও ফালৰপৰা চোৱা বস্তু। আকৌ, মন্দিৰ বা স্থাপত্য কীৰ্ত্তি এটাৰ ভিতৰত নোসোমোৱাকৈ, ভিতৰৰ শূন্যতাৰ্থিণীৰ উপলব্ধি নকৰাকৈ, স্থাপত্যৰ সৌন্দৰ্য আৰু মহিমা অনুভৱ কৰা টান। দিনটোৰ বিভিন্ন প্ৰহৰৰ চলমান ছাঁ-পোহৰত একেটা মন্দিৰক, একেটা মূৰ্ত্তাংগন ভাস্কৰ্যক বেলেগ বেলেগ দিশৰপৰা বেলেগ বেলেগ দেখা যায়। ৰাতিপুৱাৰ, দুপৰীয়াৰ, আবেলিৰ, গছলিৰ আৰু জোনাকৰ তাজমহল একেটা নহয়।

দৰ্শকৰ আৱেগিক আনুভূতিক তত্ত্বগততাৰ মাজতহে ফুল এপাহে পাহি মেলাৰ দৰে ছবি এখন ধীৰে ধীৰে, তৰপে তৰপে

উল্লেখ্যচিত হৈ উঠে আৰু কাল পৰিসৰত যি তন্ময়তাৰ সৃষ্টি হয়, তাত স্থান কাল একাকাৰ হৈ পৰে। এ'টেন ছ'ৰিয়াই নামৰ এগৰাকী শিল্পপত্ৰিকাকৈ কৈছে :—Can any one appreciate the full beauty of a painting without a period of contemplation ? এই period of contemplation বা গভীৰ ধ্যানৰ কাল, বাজশেখৰে কোৱা ভাবায়ত্নী প্ৰতিভাৰ (contemplative imagination) লেখীয়া কথা। এইখিনিতে আমি ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বলাকাৰ সেই বিখ্যাত কবিতাটোৰ কিছুমান পংক্তিলৈ মনত পেলাব পাৰোঁ।

তুমি কি কেবলি ছবি, শব্দ পঢ়ে লিখা ?

তুমি তাদেৰ মতো সত্য নও ?

হায় ছবি, তুমি শব্দ ছবি ?

.....

.....

তব সদৰ বাজে মোৰ গানে ;

কবিৰ অন্তৰে তুমি কবি—

নও ছবি, নও ছবি, নও শব্দ ছবি ॥

ছবি এখন কেৱল চকুৰেহে চাব পাৰি যদিও চকুৰে চালেই ছবি এখন চোৱা নহয় : ভাল কবিতা এটা স্নেনেকৈ পঢ়ি শেষ কৰাৰ লগে লগেই শেষ নহয়। এটা ভাল কবিতাই সদৃশ কাল ধৰি ভাল পাঠকৰ মনটোক মৃদু মৃদু শান্ত অশান্ত কৰি ৰাখে ; তেনেকৈয়ে ভাল ছবি এখনে দৰ্শকৰ চকুত ওপঙি, উটি-বুৰি থাকি মনৰ মাজত নানা ৰূপ-বৰ্ণ-ভাৱ-ভংগী-অৰ্থ-ব্যঞ্জনাৰে বিচৰণ কৰে। চকুটো মনৰ এটা অংশহে।

কবিতা প্রতীকনির্ভৰ কলা। কবিতাৰ শব্দ অৰ্থৰ প্ৰতীক। শব্দৰ ধ্বনি আৰু অৰ্থই কবিতাৰ প্ৰধান বৈভৱ। চিত্ৰত ৰং বেখা ৰূপ স্পেচ পোহৰ ছাঁ। চিত্ৰকৰে পটত বা স্থান পৰিসৰত একোটা বস্তুক (object) বা একোটা ইমেজক স্থাপন কৰি সিহঁতৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক প্ৰতিষ্ঠা কৰে। কবিতা সময় পৰিসৰত শব্দৰ বৈখিক অনুক্ৰম। কালৰ পৰিসৰত কবিয়ে শব্দৰ পাছত শব্দ, পংক্তিৰ পাছত পংক্তি বহুৱাই যায়।

শিল্পী নন্দলাল বসুৱে এবাৰ কৈছিল : কাব্যে প্ৰথমে আসে ইংগিত—গাছ, এই ৰূপ একটা শব্দ প্ৰতীক ; পৰে বস্তুৰ বোধ। চিত্ৰে প্ৰথমেই আসে বস্তু ; ৰং ও বেখাৰ ভাষা যোগে তা চিত্ৰেৰ বিষয় হয়। অতঃপৰ কবিতাৰ গাছ আৰু ছবিৰ গাছ, কোনাটাই গাছ হিচাবে স্থিৰ থাকে না, নিজ নিজ ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰা বসিকৈৰ মনকে বসেৰ অভিমুখে প্ৰেৰণ কৰে।

শব্দেৰে চিত্ৰৰ বৰ্ণৰ সংবেদন বা ইন্দ্ৰিয়জ উদ্দীপনা সৃষ্টি কৰা কবিৰ দূঃসাধ্য। কবিতাত বৰ্ণব্যঞ্জক শব্দটোহে থাকে, চিত্ৰত সাক্ষাৎ বৰ্ণটোৱেই থাকে। কবিতাৰ শব্দৰ দৰেই বৰ্ণও আবেগবাহী। কবিতাৰ দৰে চিত্ৰই প্ৰত্যক্ষভাৱে গতি বৰ্তিছে বুলি ধ্বনি প্ৰবাহৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। বাস্তৱত নটৰাজ মূৰ্তিটোত কোনো গতি নাই, বিশেষ এক ভংগীত নিশ্চল, স্থিৰ ; সৌ ভৰি, সৌ হাতখনত গতিৰ দ্যোতনাতহে আছে। বসিকজনৰ মনৰ মাজতহে নটৰাজ নৃত্যৰত। সেইদৰে দৰ্শকৰ চকু আৰু মনৰ পটতহে ছবি এখনৰ ৰং স্পন্দিত হৈ উঠে। আনহাতে, ছন্দ মানেই প্ৰাণ ; কি কবিতা কি চিত্ৰ কি ভাস্কৰ্য, —এই প্ৰাণেই অভিব্যক্তি।

প্ৰধানকৈ বেখা আৰু বৰ্ণৰেই চিত্ৰকৰে চিত্ৰত ছন্দ সৃষ্টি কৰে ।
 ৰূপৰ দেহবেখাৰ (contour) ভংগী, প্ৰবাহ, বেখাত্ৰ ব্যঞ্জন
 আৰু পুনৰাবৃত্তিৰ যোগেদিয়েই চিত্ৰকৰে চিত্ৰত ছন্দৰ সন্ধান কৰে ।
 ঢৌ খেলোৱা, পকোৱা বেখা ধনাত্মক শব্দৰ দৰেই । ঢৌ খেলোৱা
 বেখাই ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনিৰো সৃষ্টি কৰে । এইখিনিতে পাঠকে,—
 ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতাটোৰ—‘তব সুৰ বাজে মোৰ গানে,’—এই
 পংক্তিটোলৈ আকৌ এবাৰ মনত পেলাব পাৰে ।

শব্দৰ দৰে আৱেগ উদ্বেক, উদীপ্ত আৰু ভাবানুসংগ সৃষ্টি
 কৰিব পৰা শক্তি বৰ্ণৰো কম নহয় । শব্দেৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱৰা
 সুৰ এটাক বোধ হয় বৰ্ণেৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ উজ্জ্বল হ’ব । এই
 কাৰণতেও সম্ভৱতঃ আধুনিক চিত্ৰকলাত ফৰ্ম আৰু বৰ্ণৰ প্ৰাধান্য,
 চিত্ৰৰপৰা বেখা প্ৰায় বহিস্কৃত ।

হালধীয়া ৰঙা সন্মুখিৰা সেউজীয়া নীলা বেঙুনীয়া আদি
 প্ৰাথমিক (primary) আৰু মিশ্ৰ বৰ্ণবোৰৰ সামাজিক সময়,
 সামাজিক স্থান, সংস্কৃতিভেদে একোটা প্ৰতীকী অৰ্থ আৰু ব্যঞ্জন
 আছে । তাৎক্ষণিকভাৱে নহ’লেও চিত্ৰকৰে বৰ্ণৰ বৈচিত্ৰ্য বৈপৰীত্য,
 বাদী সংবাদী চৰিত্ৰ, অনুক্ৰম (sequence), সংগতি
 (harmony), স্তৰভেদৰ উজ্জ্বলতা অনুজ্জ্বলতা (light and
 dark tone), মাত্ৰা আৰু বৰ্ণৰ দৃতিৰ যোগেদি,—আমি কাপেৰে
 নন্দনা, কেৱল মনেৰে উপলব্ধি কৰিব পৰা ছন্দস্পন্দৰ সৃষ্টি
 কৰে । কবিয়ে ইমেজ বা মেটাফৰৰ বাহিৰে ছবিৰপৰা দেখাকৈ
 কবিতালৈ একো নিব নোৱাৰে ।

ছবি এখনৰ দৰে কবিতা এটাকো বৰ্ণনা কৰিব নোৱাৰি,
 উপলব্ধিহে কৰিব পাৰি । কবিতা ভাবনা-আশ্ৰিত, ছবি ৰূপাশ্ৰিত
 বুলি কোৱা হয় । কবিতাত থকা ৰূপ ভাবনাজাত, চিত্ৰত থকা
 ভাবনা ৰূপজাত । ভাবনা নোহোৱা ছবি নাই,—মেটাফৰ, ইমেজ
 নোহোৱা কবিতা নাই । কালিদাসৰ মেঘদূতৰ প্ৰতিটো মেঘমন্ত্ৰ

শ্লোকেই পাঠকৰ মনৰ চকুত ছবি হৈ ভাহি উঠে । শ্লেচ্ছদৃত যেন উল্লম্ব (vertical) আৰু আনুভূমিকভাৱে (horizontal) অঁকা এখন সুদীৰ্ঘ বিশাল মূৰাল বা দেৱাল চিত্ৰ ।

১০

বৰীন্দ্রনাথে শেষ বয়সত ছবি আঁকিবলৈ লৈছিল । জীৱনৰ গধূলি বেলিকা তেওঁ কিয় ছবি আঁকিবলৈ ললে,—এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বহু বিদ্যাজ্ঞানে বহু ধৰণেৰে দিছে । আমাৰ বোধেৰে তাৰ আৰু এটা কাৰণ হ'ব পাৰে,—চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ ভাষাৰ সাৰ্বজনীনতা । জীৱনৰ শেহৰফালে ভাষাৰ সীমাবদ্ধতাক লৈ তেওঁৰ এটা সংশয়ৰ ভাব হৈছিল । অমিয় চক্ৰবৰ্তী আৰু বাণী চন্দক কোৱা দুটামান কথাৰ পৰাই তেওঁৰ এই সংশয়ৰ ভাবটো ধৰা পৰে ।... বাক্যৰ সৃষ্টিৰ উপৰে আমাৰ সংশয় জন্মে গৈছে ।... এই টলমল অবস্থায় এখনকাৰ মতো দুটো পাকা ঠিকানা পেয়োঁছি আমাৰ বানপ্ৰস্থেৰ—গান আৰু ছবি ।

...সাহিত্য বেষণী ভাগ হ'ছে unsubstantial, তাই ভাষাৰ পৰিবৰ্তনৰ সঙ্গ সঙ্গ তাৰ বস মৰে যায় । • ছবিৰ এক হিসেবে স্থায়িত্ব তাই অনেক বেষণী ।

চিত্ৰ ভাস্কৰ্য সংগীতৰ ভাষা সাৰ্বজনীন, কবিতাৰ ভাষা সাৰ্বজনীনতা বিশেষ একোটা ভাষাসাপেক্ষ ; যেনে অসমীয়া, মাৰাঠী, তামিল । কিন্তু বিশেষ এটা ভাষাত লিখা কবিতা এটাৰ ভিতৰত এটা নিৰ্বিশেষ ভাষা থাকে । সেই নিৰ্বিশেষ ভাষাটো সাৰ্বজনীন ভাষা । বস আৰু ভাৰৰ ভাষা । এই কাৰণেই কবিতাৰ অনুবাদ বা অনুসৃষ্টি সম্ভৱ হৈছে ।

১১

আধুনিক কালত ইম্প্ৰেছনিষ্ট, ছিম্বলিষ্ট, এক্সপ্ৰেছনিষ্ট চিত্ৰকৰ-সকলেই বাস্তৱৰ অনুকৃতিৰপৰা চিত্ৰকলাক মূৰ্ত্ত কৰি বা বাস্তৱক,

প্রকৃতিক প্রতীকলৈ বদপান্তৰিত কৰি—চিত্ৰলৈ দৃশ্যাতীতৰ ব্যঞ্জনা আৰু ব্যাঞ্জি আনিবলৈ চেষ্টা কৰে। দৃশ্যমান বস্তুৰ্জগত বা বহিঃজগতৰ বৰ্ণনা নহয়, ব্যঞ্জনা সৃষ্টিহে শিল্পীসকলৰ অম্বিষ্ট হৈ পৰে। আৰু তেতিয়াৰপৰাই চিত্ৰ ভাস্কৰ্য আৰু কবি শিল্পীৰ সম্পৰ্কটো আৰু গাঢ় হৈ আহে। এইখিনিতে পল গৌগ্যাই বিখ্যাত প্রতীকবাদী ফৰাচী কবি ষ্টেফান মাৰ্লামৰ কেইবাখনো প্ৰতিকৃতি অঁকা কথাটো উল্লেখ কৰিব পাৰি।

ইম্প্ৰেছনিজম, এক্সপ্ৰেছনিজম শিল্পাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ কবিতালৈকো সংক্ৰমিত হৈছিল। ছবিস্থিতিজম শিল্পাদৰ্শ পৃথিৱীৰ বহু কবি শিল্পীৰ উমৈহতীয়া আদৰ্শ আছিল। ছবিস্থিতিজম চিত্ৰকৰসকলৰ কোনোৱে ছবিত কাব্যিক শিৰোনামা দি ভাল পাইছিল, কোনো কোনোৱে ছবিত শব্দও লিখি দিছিল। বোমাৰ্ণিষ্টছিজমৰ পাছত ছবিস্থিতিজমেই সুদীৰ্ঘ কাল ধৰি কবিতা আৰু শিল্পকলাত গভীৰভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। ছবিস্থিতিজমৰ প্ৰভাৱৰপৰা কবিতা এতিয়াও মুক্ত হোৱা নাই।

১২

চিত্ৰকল্প শব্দটোৱেই বুদ্ধায়—চিত্ৰৰ নিচিনা, চিত্ৰ নহয়। চিত্ৰকল্পবাদী কবিসকলৰ হাতত চিত্ৰকল্প হৈ পৰে কবিতাৰ এক ভাষা,—ভাষা প্ৰকাশৰ এটা মাধ্যম; কেৱল চিত্ৰ বা বিশুদ্ধ চিত্ৰ, চিত্ৰৰ কাৰণে চিত্ৰ নহয়। নিলছ ব'ৰে এবাৰ হাইজেনবাৰ্গক কৈছিল :...when it comes to atoms, language can be used only as in poetry. The poet, too is not merely so concerned with describing facts as with creating images.

চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ দৰে মূৰ্ত বিমূৰ্ত চিত্ৰকল্পও আছে। চিত্ৰকল্পবাদী কবিসকলৰ এমি জোৱেল, কাৰ্লছ ৱিলিয়ামছ কাৰ্লছ,

এজৰা পাউণ্ড—চিহ্ন ভাস্কৰ্যৰ অনুৰাগী আছিল। আমি জনাত
কিন্তু চিত্ৰকল্পবাদী কবিসকলৰ কোনোৱেই চিত্ৰকৰ নাছিল।

১৩

কবি আৰু শিল্পীৰ সৃষ্টিৰ আধাৰ জীৱন আৰু বাস্তৱ, বহিঃ-
প্ৰকৃতি অন্তঃপ্ৰকৃতি, ব্যক্তি সমষ্টিৰ অভিজ্ঞতা অভিজ্ঞান হোৱাৰ
কাৰণেই, তেওঁলোকৰ বোধশক্তি, চিন্তা, স্বপ্ন আৰু সংবেদনৰ
মাজত কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নথকা হেতুকেই সম্ভৱতঃ,—বিশিষ্ট
মাধ্যমৰ হৈও, মৃত্ত বিমৃত্ত চৰিত্ৰ একোটা লোৱাৰ পাছতো—
বসন্তৰ এখন ছবি, বাগ বসন্ত, বসন্তৰ এটা কবিতাৰ মাজত দৃশ্য,
অদৃশ্য এটা গভীৰ সম্পৰ্ক বৰ্তমান। □

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিত্ৰা

জাতীয় বীৰসকলৰ কাহিনীৰ আমি শলাগ লব লাগিব যুদ্ধ বিচাৰ
বা সমালোচনাৰ ভিতৰেদি, 'কাণি-মুনি বাই' বুলি নহয়;
কিয়নো কণা-মুনা প্ৰস্থা-অপ্ৰস্থাৰ নামাক্তৰ মাত্ৰ ।

ডিম্বেশ্বৰ নেওগ । সূচনা । জ্যোতি-প্ৰতিভা

প্ৰায় দ্বিশ-একদ্বিশ বছৰমানৰ আগৰ কথা । জ্যোতিপ্ৰসাদ দেবগাঁও
বিহু সন্মিলনৰ পৌৰোহিত্য কৰিবলৈ আহিছিল । সন্মিলন
ভাগিলত আমি কেইজনমান স্কুলীয়া ছাত্ৰই তেখেতক লগ
ধৰিলোঁগৈ । ভাৰসিঁতৰে বিহু মাননিৰ শৰাইখন আগবঢ়াই
ক'লো,—আমাৰ পুখি-ভ'ৰালটোলৈকো এখন্তেক বাব লাগে ।
শৰাইখনৰপৰা বিহুৱানখন হাতত লৈ একেধাৰেই তেখেতে আমাক
ক'লে,—এতিয়া ঘোৰহাটলৈ যাওঁ, কাইলৈ পুৱা আহিম ।……সেই
মতে আহিছিলোঁ । আমি ল'ৰাহঁতে পতা সেই সভাখনত দেবগাঁৱৰ
ভালেখিনি গণ্যমান্য লোক উপস্থিত আছিল ।

সেইদিনাৰ সভাত কোৱা গোটাচাৰেক কথা আজিও মোৰ মনত
আছে । গাত লোৱা বা পিন্ধা কাপোৰখনত মানুহে নানা ভৰহৰ,

নানা বৰণৰ ফুল বাছি লয় কিয়, পাণখোৱাখনৰ কাণত পাণ কটা হয় কিয়, তাঁতশালৰ নাচনীটো ম'ৰা এটা কৰি সজা হয় কিয়, তামুলী-পীৰাখনত, চাল-পীৰাখনত হেঙুল-হাইতাল বোলায় কিয়—ইত্যাদি। মানুহৰ সহজাত সৌন্দৰ্য চেতনা, ব্যৱহাৰিক বস্তু এটাৰ উপযোগ মূল্যৰ লগত উপভোগ মূল্যৰ সংযোগ, বিশেষকৈ নিত্য ব্যৱহাৰ বস্তুবোৰক সৌন্দৰ্য সম্পন্ন কৰি গঢ়ি তোলাৰ বিষয়ে সেই সভাত তেখেতে বহুত কথা কৈছিল। আমাক কোৱা সেই কথাবোৰৰ কিছূ কিছূ যে কেতিয়াবাই জ্যোতিপ্ৰসাদে তেখেতৰ বিভিন্ন নিবন্ধত সন্মুখাই থৈছিল, সেই কথা 'জ্যোতিধাৰা' (১৯৬১) প্ৰকাশ হৈ ওলোৱাৰ আগলৈকে জনা নাছিলোঁ।

'আমাৰ জীৱনৰ সকলো স্তৰতে সংস্কৃতিৰ পোহৰ পৰিব লাগিব। দৈনন্দিন কাৰ্যবোৰৰ পৰাও আনন্দ পাবৰ কাৰণে তাতো সৌন্দৰ্য সমাবেশ হ'ব লাগিব'।

....'সংস্কৃতি হৈছে জীৱনত সৌন্দৰ্যৰ সন্প্ৰয়োগ। সৌন্দৰ্য-পূজাৰী মানুহটোৱে সাংস্কৃতিক উন্নতিৰ খাপে খাপে উঠি আহি জীৱনৰ সকলো ক্ষেত্ৰতেই সৌন্দৰ্য নমাবলৈ চেষ্টা কৰিছে'।

'সেই কাৰণেই তোমালোকক সদায় কৈছিলোঁ যে ব্যৱহাৰিক সকলো বস্তুৰ ওপৰতে কলাৰ ৰাদ-কাঠি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ লবা'।'

কাৰুণিকপৰ পদনৰুখান আৰু বিকাশ অবিহনে যে ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ অগ্ৰগতি অসম্ভৱ,—এই কথাটো ভাৰত শিল্প-তত্ত্ববিদ পণ্ডিত আৰু শিল্পাত্মী ই. বি. হাভেলেই পোন প্ৰথমে উপলব্ধি কৰিছিল, কৈছিল আৰু লিখিছিলোঁ। প্ৰথম জ্যোতিপ্ৰসাদেই আমাৰ ইয়াত শিল্পকলাৰ বিকাশ আৰু বিস্তাৰত কাৰুণিকপৰ গুৰুত্বটো কি বা ক'ত বৃদ্ধি পাইছিল আৰু ব্যৱহাৰিক সকলো বস্তুক সুবৰ্ণচিহ্ন আৰু সন্মৰ কৰি তোলাৰ কথা ৰাখে ৰাখে কৈছিল।

উল্লেখযোগ্য যে জ্যোতিপ্ৰসাদ বাল্লী'নত থকা সময়ছোৱাত জাৰ্মানীৰ শিল্প জগতত বউহাছ (Bauhaus) গোষ্ঠীৰ অৰ্থাৎ প্ৰতাপ। ব'ৰ্চিয়া আৰু হলে'ডৰপৰা ভালেকেইজন চিত্ৰশিল্পী, নক্সাবিদ, স্থপতি আহি ওৱাল্টাৰ গ্ৰোপিয়াছে প্ৰতিষ্ঠা আৰু পৰিচালনা কৰা বউহাছ স্কুলত গোট খাইছিল। এই শিল্পী গোষ্ঠীটোৱে কাৰু আৰু চাৰুৰ মাজত থকা ব্যৱধান নাইকিয়া কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। তেওঁলোকে প্ৰচাৰ কৰিছিল : —It is harder to design a first rate chair than a second rate painting. দৃগবাকী বিশ্ববিখ্যাত আধুনিক চিত্ৰকৰ পল ক্লে আৰু ভাছিলি কা'ণ্ডিনস্কিয়েও কিছুদিন বউহাছ স্কুলত শিক্ষকতা কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে ক'তো বউহাছ গোষ্ঠীৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই যদিও বউহাছ গোষ্ঠীৰ স্থাপত্য সম্পৰ্কীয় চিন্তা-ভাৱনাই আধুনিক স্থাপত্যৰ প্ৰতি তেখেতক সচেতন কৰিছিল বুলি অনুমান হয়।

‘অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ’ (বচনা কাল, ১৯৪৭) নামৰ নিবন্ধটিয়েই শিল্পকলা সম্পৰ্কীয় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ একমাত্ৰ বচনা যদিও ‘শিল্পীৰ পৃথিৱী’, ‘আইদেউৰ জোনাকী বাট’, ‘অসমৰ ফিল্ম শিল্প’, ‘পোহৰলৈ’ আৰু ‘নতুনৰ পূজা’ৰ অ’ত ত’ত চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ বিষয়েও কিছু কথা সিঁচৰতি হৈ আছে। সকলোবোৰ কথাই ভাৰত আৰু অসমীয়া শিল্পৰ ঐতিহ্য আৰু নতুন শিল্প সৃষ্টিৰ সন্দৰ্ভত লিখা। এই কথাবোৰত তেখেতৰ অনুসন্ধান, ঐতিহ্যবোধ, ৰূপবোধ, শিল্পৰসবোধ আৰু অসমীয়া ‘স্থাপত্যৰ নৱৰূপ’ত নতুন স্থাপত্য চিন্তাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। শেষোক্ত এই মূল্যবান বচনাখনৰ কাৰণেই নিঃসন্দেহে জ্যোতিপ্ৰসাদ আধুনিক অসমীয়া কলা-সমালোচনাৰ পণ্ডিত বুলি ক’ব পাৰি। এই বচনাখন সমন্বয়-সম্মানী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ আন এটি উজ্জ্বল নিদৰ্শন।

ইউৰোপত থকা কালছোৱাতেই আধুনিক ইউৰোপীয় চিত্ৰকলা, ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰত্যক্ষ পৰিচয় ঘটে। তেখেতৰ বিভিন্ন ৰচনাত মনচ্ছায়াবাদ (Impressionism), ত্ৰিকোণবাদ বা আকৃতিৰ বিন্যাসবাদ (Cubism), প্ৰতীকবাদ (Symbolism) আৰু ভবিষ্যবাদৰ (Futurism) উল্লেখ আছে। তেখেতে অঁকা গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নক্সাটোৱেই বিমূৰ্ত একৰঙী (monochrome) ছবি এখনৰ দৰে, ৰূপকল্পনা আৰু নক্সা-কুশলতাৰ চমৎকাৰ সম্ভৱ। ছবি একেবাৰে নঅঁকা-জনৰ কাৰণে তেনে নক্সা এটা অঁকাটো সাধাৰণতে সম্ভৱপৰ নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে চলচ্চিত্ৰ পৰিচালনা কৰা কথাটোও এইখিনিতে স্মৰ্তব্য।

এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লেখাসমূহত চিত্ৰকলা সম্পৰ্কত মাত্ৰ এটা আৰু ভাস্কৰ্যৰ সম্বন্ধে এঘাৰ-বাৰটামান বাক্যহে পোৱা যায়।.....‘ধাপনাখন দেখোন কিউবিস্ট design-ৰ। তাত অঁকা-বকাবোৰৰ কোনোটো Impressionist, কোনোটো Symbolist শিল্পীৰ আলেখ্যৰ দৰে।’^১

কোনো কোনো নামঘৰ আৰু সগ্ৰত থকা সিংহাসনৰ লেখনিপাট, পাৰণিপাট আৰু আমহিৰ থিয়পাটত থকা ছবি কিছু দেখিছোঁ। প্ৰায়বোৰেই অৰ্বাচীন, কিন্তু লোক-কলা চৰিত্ৰৰ। পোহৰৰ কথাই নুঠে অসমীয়া লোক-চিত্ৰৰ, সবহভাগ অসমীয়া পুথি-চিত্ৰৰ বৰ্ণও মণ্ডনধৰ্মী (decorative)। মনচ্ছায়াবাদী-সকল আছিল পোহৰৰ স্পন্দন আৰু উজ্জ্বলতাৰ উপাসক। তেওঁলোকে বিশ্বাস কৰিছিল বৰ্ণৰ এটা নিজা সত্তা আছে। দৃশ্যগত সংবেদনক, আন কথাত সুৰৰ পোহৰত ওপঙি থকা, উদ্ভাসিত কোনো এটা বস্তুৰ উপৰি ভাগক মহিমাম্বিত পোহৰত চিত্ৰিত কৰাই আছিল মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ প্ৰধান লক্ষ্য। আকৌ পল গোগাৰ্, ৰিডন প্ৰমুখ্যে প্ৰতীকবাদী বা সম্ভৱবাদী

চিত্ৰকৰসকলৰ চিত্ৰৰ আধুনিক চিন্তা-ভাবনাজাত সাংশ্লেষিক, মন্থয়ী, আৱেগিক চৰিত্ৰটো লোক-কলাত পোৱা নাযায়। কেৱল মণ্ডনধৰ্মিতাৰ ফালৰপৰা গোগাৰি ছবিৰ লগত লোক-চিত্ৰৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায় যদিও সিও ভিন্ন প্ৰকৃতিৰ। প্ৰতীকবাদী চিত্ৰকৰসকলে বিশুদ্ধ বৰ্ণক বিস্তৃত সমতল ভূমিত ব্যৱহাৰ কৰি অধিকতৰ অভিব্যক্তিপূৰ্ণ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। লোক-কলাৰ বিমূৰ্ততা আৰু আধুনিক কলাৰ বিমূৰ্ততাও একে ধৰণৰ নহয়।

সিংহাসনখনৰ এটা জ্যামিতিক গঢ় আছে কিন্তু কিউবিষ্ট ৰীতিৰ ঘৰ এটাৰ দৰে খোলা বা মুক্ত স্পেচ ব্লক (open space block) আৰু বন্ধ স্পেচ ব্লকেৰে (closed space block) সি গঠিত হোৱা নাই। আমাৰ ঘৰটোৰ বাদে সিংহাসনখনত কোনো মুক্ত স্পেচ ব্লক নাই। আনহাতে, সিংহাসনখনৰ উপৰি ভাগে তাৰ কোনো আভ্যন্তৰীণ গঠন বা বিন্যাসৰ আভাস নিদিয়ে। সিংহাসনখনৰ বাহ্যিক ৰূপটোও ভঙা-ছিঙা, ওলোৱা-সোমোৱা ধৰণৰ নহয়। কিউবিষ্টসকলে নিয়ন্ত্ৰণকাৰ বা গোটা বস্তু এটাক বা বস্তুৰূপক ভাঙি ত্ৰিপাশ্বৰ কাঁচব্লক (prism) সদৃশ পাশ্বৰ সমষ্টিত পৰিণত কৰে আৰু সেই পাশ্বৰসমূহক ইটোৰ ওপৰত সিটো ওপৰা-উপৰিকৈ সংস্থাপিত কৰি ভাঙি পেলোৱা বস্তুটোকে আকৌ নিৰ্মাণ কৰি ৰূপভংগী, আয়তন আৰু স্পেচ সৃষ্টি কৰে।^৩

সিংহাসনৰ মূল স্থাপত্যিক ৰূপটোৰ লগত ব্ৰহ্মদেশৰ কিছুমান স্তূপৰ বিশেষকৈ মিংগলাজেদিৰ (১২৭৫ খৃঃ) সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। উনবিংশ শতাব্দীৰ এখন ব্ৰহ্মদেশীয় পুথি-চিত্ৰৰ নিম্ন জাতকৰ ছবিত নিম্নৰ বথৰ ওপৰছোৱাৰ গঠন-ৰীতি আমাৰ সিংহাসনৰ গঠন-ৰীতিৰ সৈতে প্ৰায় একে।^৪ বৰণো প্ৰায় একে ধৰণৰ, হালধীয়া আৰু বঙা। উল্লেখযোগ্য যে কন্থ-একাদশ শতিকাৰ ব্ৰহ্মদেশীয় স্তূপৰ আহঁৰ কেইবাটাও স্তূপৰ

ভাৰ্ণাৱশেষ অবদাচলৰ টিৰাপ অঞ্চলৰ বিজ্ঞানগৰত আৱিষ্কৃত হৈছে।

চিত্ৰ আৰু চিত্ৰশিল্পীৰ জগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এটা আন্তৰিক সম্বন্ধ আছিল। ১৯১৯ চনত তেজপুৰত অনতিষ্ঠিত হোৱা আসাম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ সভাৰ লগতে এখন 'সামাজিক প্ৰদৰ্শনী'ও হৈছিল। অসমৰ সামাজিক, অৰ্থনৈতিক জীৱনৰ কথা চিত্ৰেৰে দেখুৱাই ৰাইজৰ চকুত পেলোৱাই সেই প্ৰদৰ্শনীৰ উদ্দেশ্য আছিল বদলি অমিয় কুমাৰ দাসে লিখিছিল। তেজপুৰৰ ছাত্ৰসকলৰ মাজত চিত্ৰ-শিল্পলৈ মন দিয়া সকলো ছাত্ৰকে গোটাই আনিলে জ্যোতিপ্ৰসাদে। প্ৰতাপ বৰুৱা, জগত চন্দ্ৰ বড়ো...। কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰ ছাত্ৰ ডিববুৰ মৃত্যু বৰদলৈ আহিল তেজপুৰলৈ। চিত্ৰ অঙ্কনৰ আয়োজন হ'ল তেওঁলোকৰ স্বৰতেই। সম্ভৱতঃ সেইখনেই আছিল অসমৰ প্ৰথম চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী।

ইউৰোপৰপৰা উভতি আহি জ্যোতিপ্ৰসাদ এবাৰ বৰদোৱালৈ গৈছিল আৰু বৰদোৱাৰ নামঘৰৰ খুঁটাতে কটা ভাস্কৰ্য দেখি অভিভূত লৈছিল। ...'বিখ্যাত সমালোচকসকলে Epstein ব ভাস্কৰ্য কাৰিকৰীত ভাৰতীয় প্ৰভাৱ আছে বুলি কৈছিল। সেই কাৰিকৰীকেই দেখিলো বৰদোৱাৰ নামঘৰৰ খুঁটাবোৰত।'

অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ এটা খুব চহকী ঐতিহ্য আছিল আৰু সি ঐতিহ্যও সম্পূৰ্ণ নিঃশেষ হৈ যোৱা নাই, যদিও দ্ৰুত বিলুপ্তিৰ পথত। তাহানিয়েই মিবজ্জমলাৰ লগত অহা চিহাবুদ্দিনে অসমৰ কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ পৃথিৱীতে তুলনা নাই বুলি লিখি থৈ গৈছে। সবলীকৃত ৰূপ, ৰূপৰ বিকৃতকৰণ, অৰ্থ আৰু আপেক্ষিকভাৱে বিমূৰ্ত চৰিত্ৰ, গঠন-সৌকৰ্য আৰু অভিযান্ত্ৰিক গদ্য আদি আধুনিক ভাস্কৰ্যৰ বহু বৈশিষ্ট্য ছেগা-চোবোকাকৈ হ'লেও অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যত লক্ষ্য কৰা যায়। শিল্পৰ ভাস্কৰ্যৰ তুলনাত কাঠৰ ভাস্কৰ্যতহে অসমীয়া মানুহৰ

শিল্পীত স্বভাৱ, সৃজন প্ৰতিভা, ৰূপ-ৰূচি, ব্যক্তিত্ব, বিশেষকৈ আত্মিক বৈশিষ্ট্য (ethos) অধিক উজ্জ্বল, মৌলিক ৰূপত প্ৰকাশিত হোৱা যেন লাগে। ৰাইজৰ ঘৰে, চৰকাৰৰ ঘৰে এই শিল্প-ঐতিহ্যটো জীয়াই ৰাখিবলৈ এতিয়ালৈকে একো নকৰিলে। সগ্ৰই, নামঘৰে, বৰচাঙে, ভঁৰালঘৰৰ গাধৈয়ে, ব্যক্তিবিশেষৰ হাতত সাধাৰণতে অনাদৃত হৈ পৰি থকা এই আপুৰুগীয়া শিল্প সম্পদ-সমূহৰ সংৰক্ষণো কৰা নহ'ল। সীতাৰাম শা (বাৰাণসী), ৰায় কৃষ্ণদাস (বাৰাণসী), গোপীকিষণ কানাড়িয়া (ৰাজস্থান), ৰাধাকিষণ জালান (বিহাৰ), এ. এ. সেন (কলিকতা) আৰু গদুৰদয় দত্তৰ (কলিকতা) দৰে শিল্পপ্ৰাণ সংগ্ৰাহক এজনো আজিকোপতি আমাৰ মাজৰপৰা নোলাল।

আমেৰিকাত জন্ম হোৱা ইংলণ্ডৰ বিখ্যাত ভাস্কৰ ছাৰ জেকব এপষ্টাইনৰ (১৮৮০-১৯৫৯) আগতীয়া প্ৰতিটো ভাস্কৰ্যই শিল্প-দৰ্শক আৰু সমালোচকসকলৰ মাজত চাঞ্চল্য আৰু বিতৰ্কৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ১৯৩৭ চনতেই বৃটিছ মোডকেল এছ'চিয়েচন ভৱনত থকা তেখেতৰ ওঠৰটা বিৰাটাকাৰ ভাস্কৰ্যৰ বিষয়ে নানা অভিযোগ তুলি সিবোৰক তাৰপৰা আঁতৰাই দিয়া হৈছিল। এপষ্টাইনে নিজেই তেখেতৰ কিছুমান আগতীয়া ভাস্কৰ্যক ...terrible Frankenstein's monster বুলি অভিহিত কৰিছিল।

ব্ৰোঞ্জ আৰু শিলৰ মাধ্যমত বহু বহুৰ ধৰি কৰা প্ৰতিকৃতি-সমূহেই এপষ্টাইনৰ স্মৰণীয় সৃষ্টি। 'বক ড্ৰিল' (১৯১০, টেট চিষ্টালা, লণ্ডন), 'বিমা' (১৯২৫, হাইদ পাৰ্ক, লণ্ডন), 'নাইট এণ্ড দে' (পৰিবহন ভৱন, লণ্ডন) আদি আৰু মোডকেল এছ'চিয়েচন ভৱনৰ মূৰ্তিবোৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখিছিল বুলি ভাবিছো। 'পুৰুষ আৰু নাৰীৰ প্ৰকৃতি বিষয়ক'—'জেকব এণ্ড এঞ্জেল'ৰ দৰে (১৯৪০) আৰু 'জেনিছ' (১৯৩১) জাতীয় কিছু

মূৰ্তিৰ ছবি হয়তো তেখেতে দেখিব পাৰে। ‘জেনিছিছ’ আৰু ‘জেকৰ এণ্ড এঞ্জেল’ দেখি যি কোনো ভাৰতীয়ৰে আমাৰ কোনো কোনো মন্দিৰ ভাস্কৰ্য আৰু কোনো কোনো আদিম ভাস্কৰ্যলৈ মনত পৰিব পাৰে, যিদৰে ফাৰ্ণাড লেজেৰ কিছ্‌দুমান তৈলচিত্ৰ দেখি কলিকতাৰ কালীঘাট চিত্ৰলৈ মনত পৰা স্বাভাৱিক। এপষ্টাইনৰ নিজাকৈ প্ৰাচীন আৰু আদিম ভাস্কৰ্যৰ এটা ডাঙৰ সংগ্ৰহো আছিল, কিন্তু সিবোৰৰ পৰা তেখেতৰ বিশেষ একো গ্ৰহণ কৰা নাছিল।^৫ তেখেতৰ সাধাৰণ আৰু বিখ্যাত ভাস্কৰ্যসমূহ মদ্যুতবাদী (naturalistic)। অভিব্যক্তিৰ সবলতা সিবোৰৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

ৰ’ড্‌য়া, ব্ৰাঁকুচি, জা আপ’ আদি কেইবাগৰাকীও বিশ্ববিখ্যাত আধুনিক ইউৰোপীয় ভাস্কৰ্যৰ দৰে এপষ্টাইনো ভাৰতীয় শিল্প-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈছিল। ৰ’ড্‌য়াই নটৰাজ মূৰ্তিৰ এটা মনোজ্ঞ ব্যাখ্যা লিখিছিল, ব্ৰাঁকুচিয়ে ‘চৌল অৱ বুদ্ধ’ আৰু গোগ্যাই ‘বুদ্ধ আইডল’ কৰিছিল, ‘মেডোনা আৰু চাইল্ড’ কৰোতে (১৯৫২) এপষ্টাইনে এগৰাকী ভাৰতীয় নাৰী আৰু তেওঁৰ সন্তানক মডেল কৰি লৈছিল আৰু আপে’ গীতা অনুবাদ কৰিছে যদিও এওঁলোকৰ বা আন কোনো আধুনিক ইউৰোপীয় শিল্পীৰ কি ভাৱনাত, কি ভাষা বা শৈলীত কিবা স্থায়ী আৰু প্ৰধানতঃ ভাৰতীয় প্ৰভাৱ এটা আছে বুলি ভাব নহয়। উল্লেখযোগ্য যে এপষ্টাইনে ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু নেহৰুবো প্ৰতিকৃতি কৰিছিল।

সিবোৰ যি কি নহওক,—পৰোক্ষভাৱে হ’লেও জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্যলৈ আঙুলিয়াই থৈ গৈছে:‘তেন্তে এই ভাস্কৰ্যতো হিন্দু দেৱ-দেৱীৰ কাৰিকৰী নহয়।’ ...অৰ্থাৎ তেখেতে অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ মৌলিক স্লোক চৰিত্ৰটো, আদিম কলাসূক্ত চৰিত্ৰটো ধৰিব পাৰিছিল।

আব্দ এই দিশবপবাই অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্য আব্দ এপষ্টাইনৰ ভাস্কৰ্যৰ মূলগত পাৰ্থক্য।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘জয়মতী’য়ে লোক-কলা বিষয়ত থকা তেখেতৰ অনুৰাগ, অনুসন্ধিৎসা আব্দ বদৰ্চিৰ সাক্ষ্য দিয়ে। ল’ৰা বজ্জা বহা সিংহাসনৰ সিংহকেইটা নগাঁৱৰ পদুৰ্ণিগদামৰ লেবেলা খনিকৰৰ হতুৱাইহে সজাইছিল, পাৰ্ৱতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ সোণাৰীৰ ঘৰৰপৰা পাহি দোলাৰ দাপোণ বিচাৰি আনিছিল। চিত্ৰবন চাই আহি যোৰহাটৰ নবেণ বৰদলৈয়ে ‘বাৰ্ভি’ত (শনিবাৰ, ১৫ আঘোণ, ১৮৫৬) লিখিছিল : ‘জয়মতী ফিল্মত উলিয়াবলৈ বজ্জাদিনীয়া যিবোৰ বস্তু যোগাব কৰা হৈছিল সেই আটাইবিলাক গোটেই খোৱা ঘৰটি এটি সুন্দৰ মিউজিয়াম হৈ পৰিছে। নগাঁৱৰ আমগুৰি সত্ৰৰপৰা অনা ১৫ শতাব্দীৰ যিখন পিতলৰ শৰাই দেখিলোঁ সেইখনে অসমীয়া সমাজ একালত কিমান ডাঙৰ আছিল তাৰ নমুনা দিব। শৰাইখনৰ ওপৰত চাৰিজন মানুহ সৰুৰূপে লেপেটা কাঢ়ি বহিব পাৰে। তাৰ উপৰি হেংদাং, আৰোৱান (ডাঙৰীয়াসকল ওলালে পাছে পাছে ধৰি যায়), চমতা (গড়ৰ ছালেৰে সজা), কেঁকোবা দোলাত আঁৰি দিয়া দাপোণ, তৰহে তৰহে শৰাই, জাপি, যাঠি, জোং, ৰূপৰ হোকা, মানুহ বলি দিয়া খড়্গ ইত্যাদি। সোণ-ৰূপৰ অলংকাৰ, বাখৰ-পতোৱা আব্দ মিনা-কৰা বাৰ্মিজ শৰাই, বাৰ্মিজ জাপি ইত্যাদি। ইমানবিলাক বস্তু যোগাব কৰিব পৰা ক্ষমতা যাৰ থাকে তেনেলোকক ‘প্ৰত্নতাত্ত্বিক’ নুবুলি বাব্দ কি বুলিব পাৰি ?’

‘জয়মতী’ কৰিবলৈ লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে আহোমৰ দিনৰ অসমীয়া ঘৰ-বাৰী কেনেকুৱা আছিল বিচাৰি চলাখ কৰিছিল। ‘এই বাহ-কাঠ স্থাপত্যৰ একো নিদৰ্শন মোপোৱা বিপদত পৰি’ তেখেত প্ৰত্নতত্ত্ববিদ, সাহিত্যিকসকলৰ ওচৰ চাপিছিল।...‘সাহিত্যিক, প্ৰত্নতাত্ত্বিক শিক্ৰপীসকলৰ সৈতেও নানা পুথি-পাঁজি চাই

আলোচনা কৰি শেষত সত্তৰ ঘৰ-বাৰী, অসমীয়া পুথিত থকা ছবি, অসমীয়া কাহী-বাটি, কাপোৰ-কানি, ঘৰ-বাৰীৰ বিষয়ে কিস্বদন্তি, তাৰ উপৰি বিদেশী ভ্ৰমণকাৰীয়ে লিখাৰপৰা সমল গোটেই আনি আৰু সেই বাটেদিয়েই কল্পনাক চলাই 'জয়মতী'ৰ দৃশ্য-সম্ভাষনা কৰিলে।' মন কৰিবলগীয়া কথা আহোমৰ দিনৰ ঘৰ-বাৰীৰ প্ৰকৃত ৰূপটো বিচাৰি যাওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে আনকি ঘৰ-বাৰীৰ বিষয়ে থকা কিস্বদন্তিও অধ্যয়ন কৰিছিল। এনে এটি অনুসন্ধিৎসু মন, এই নিষ্ঠা আৰু সামাজিক চেতনা জন-সংস্কৃতি বিশেষজ্ঞসকলৰ মাজতহে পোৱা যায়।

অসমীয়া আৰু নগা কাপোৰৰ ফলত তেখেতে 'কিউবিস্ট' আৰু 'মডাৰ্নিষ্ট আৰ্ট'ৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিছিল। কৌতূহলী আৰু নতুনত্ব প্ৰয়াসী কোনো অসমীয়া শিল্পীয়ে আমাৰ লোক-কলা আৰু জনজাতীয় কলাৰ ঐশ্বৰ্য্যশালী ঐতিহ্যৰ সম্ভান কৰিলে নতুন এক শিল্পভাষাৰ সম্ভান পাব পাৰে।

স্থাপত্য কলাৰ অগ্ৰগতিৰ লগত কলা-সংস্কৃতিৰ সামগ্ৰিক বিকাশ ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ থাকে। পশ্চিমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ বিশেষকৈ পশ্চিমীয়া স্থাপত্য কলাৰ নিৰ্বাচন অধুনা অনুকৰণৰ ধামধুমীয়াত পৰি জাতীয় সংস্কৃতি বিপন্ন আৰু বিপথগামী হৈ পৰাৰ সময়ত ই. বি. হাভেলেই বক্তৃতা আৰু বিভিন্ন লিখাৰ যোগেদি ভাৰতীয় সমাজলৈ আত্মচেতনা আৰু আত্মবিশ্বাস ঘূৰাই প্ৰকৃত ভাৰতীয় শিল্প সৃষ্টিৰ পথ-নিৰ্দেশ কৰিছিল।* জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ বিষয়ে জনা ইংলিছমেন হাভেলৰ' আৰু আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ কিতাপ পঢ়িছিল। তেখেতে বিখ্যাত প্ৰাচীন ভাৰতীয় বাস্তৱ-শাস্ত্ৰ 'মানসাব'ও পঢ়িছিল আৰু আলোচনা কৰিছিল বালি বিক্ৰমপ্ৰসাদ বাড়াই ৰাজমোহন নাথক কৈছিল।

এটা জাতিৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক জীৱনত

স্থাপত্যৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে ভালেমান গৱেষণাৰ্পণ, মৌলিক কথা কৈ গৈছে।

‘...স্থাপত্যতেই প্ৰতিফলিত হয় এটা জাতিৰ চৰিত্ৰ। এটা জাতিৰ জীৱনীও লিখা থাকে স্থাপত্যতে। পৃথিৱীৰ এক বৃদ্ধগৰ স্থাপত্য পৃথিৱীৰ বৃদ্ধজীৱ সেই বৃদ্ধ বৰ্ণোৱা এটা পাতৰ দৰেই।...’

‘...যি জাতি প্ৰগতিৰ বাজআলিলৈ ওলাই আহিছে সেই জাতিৰ স্থাপত্য হ’ব লাগিব আন্ধাৰ বাটৰ দিক নিৰ্ণয় কৰা এটা আলোকস্তম্ভৰ দৰে। সেই স্থাপত্যই জনতাক আগ বাঢ়িবলৈ পোহৰৰ জ্বিলঙনি ছটিয়াই থাকিব লাগিব। স্থাপত্যই জনতাক আগ বঢ়াই নিবও পাৰে, এটা স্থিতিশীল অৱস্থাতো বাধি থব পাৰে আৰু সংকীৰ্ণ বন্ধনশীলতাকে খামুচি ধৰি থাকিবলৈকো মন্থ দিব পাৰে।’.....

‘...স্থাপত্যও সূকুমাৰ কলা। দৰাচলতে সূকুমাৰ কলাৰ ভিতৰত ইয়েই মানুহৰ সমুখত থাকি সমুহ জনসংখ্যাৰ আগত থাকি ইয়াৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি থাকিব পাৰে।’...

‘...আমি যদি পূৰ্বাৰ্থ স্থাপত্যৰ গঢ়তেই এই নতুন জাতীয় আদৰ্শবাদী আমাৰ স্থাপত্যিক প্ৰকাশ দিওঁ তেন্তে ই এটা স্থাপত্যিক ‘এনাক্সনিজম’হে হ’ব। সেই কাৰণে আজি ভাৰতীয় বা অসমীয়াই পৃথিৱীলৈ এক নতুন সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰি সেইমতে নৱভাৰতীয় স্থাপত্যৰ ৰূপ উলিয়াব লাগিব। যদি সেয়ে নহয়, তেন্তে বৃদ্ধা বাবৰে আমাৰ দেশৰ কলা-কৃষ্টিত এতিয়াও নতুনৰ পোহৰ পৰা নাই আৰু পৰিছে যদিও সি সেই নৱজীৱনৰ পোহৰৰ পৰশত সাৰ পাই উঠা নাই।...’

‘...আজিৰ দিনৰ ভাৰতীয় বা অসমীয়া স্থাপত্যত প্ৰতিফলিত হ’ব লাগিব আমাৰ আজিৰ নতুন মনটো।’

আধুনিক স্থাপত্য পশ্চিমীয়া সভ্যতাৰ সৃষ্টি। মান্দুহ আৰু মান্দুহৰ জীৱন যাত্ৰাই আধুনিক স্থপতিজনৰ প্ৰধান অৱলম্বন। আধুনিক মান্দুহৰ জীৱনত আধুনিক স্থাপত্যই লোৱা ভূমিকাৰ প্ৰসঙ্গত ভিনচেণ্ট স্কুলীয়ে লিখিছে : “আন সকলো কলাৰ দৰে আধুনিক স্থাপত্যো যেনেকৈ এহাতেদি মান্দুহৰ অৱস্থাৰ কিছুমান মৌলিক সত্য প্ৰকাশ কৰিছে, আনহাতে আকৌ সেই অৱস্থাক সলনি কৰাত, সংস্কাৰ কৰাত ই এটা ভূমিকাও লৈছে। আৱশ্যকীয় পৰাই আধুনিক মান্দুহ হিচাপে ই নিজকে আমাক দেখুৱাইছে আৰু কৈছে,—‘আমি কি আৰু কি হ’বলৈ বিচাৰো’।”

বিলাতত থাকোঁতে আৰু ইউৰোপ ভ্ৰমণ কালত জ্যোতিপ্ৰসাদে গ্ৰীচিয়, ৰোমীয়, গাথিক, মডাৰ্নিষ্ট আৰু কিউবিস্ট স্থাপত্য কীৰ্তিৰোৰ মনোযোগেৰে ‘চাই ফুৰিছিলো’ বুলি লিখিছে। ঘৰলৈ ঘূৰাৰ বাটত তেখেতে ইছলামীয় স্থাপত্য নিদৰ্শনসমূহো চাই আহিছিল। আনকি নিজামে সজা ঘৰবোৰ, আৰু শান্তিনিকেতনৰ ‘উত্তৰায়ণো’ চাইছিলগৈ। কিন্তু তেখেতে কয় যে ‘শ্যামলী’ৰ কথাটো উল্লেখ নকৰিলে। মনত লৈ আহিব পৰা এটা ঘৰ,— ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ‘শ্যামলী’। ইউৰোপীয় পৌৰাণিক আৰু আধুনিক স্থাপত্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় অধ্যয়নো কৰিছিল কিন্তু তেখেতে ক’তো কোনো স্থপতি, স্থাপত্য কলাসমালোচক বা স্থাপত্য-গ্ৰন্থৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই।

জ্যোতিপ্ৰসাদে স্থাপত্যক সৰুসৰু কলা বুলি কৈছিল আৰু প্ৰধানতঃ এই দিশৰপৰাই ভাৰতীয়, অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপৰ সম্বন্ধে চিন্তা-ভাবনা কৰিছিল।^{১৮} স্বাভাৱিকভাৱেই স্থাপত্যৰ বিজ্ঞান বা কাৰিকৰী দিশটোৱে তেখেতৰ চিন্তা-ভাবনাত ঠাই পোৱা নাছিল। স্থাপত্য বিচাৰত সামাজিক, অৰ্থনৈতিক কাৰিকৰী আনকি নৃগোষ্ঠীতাত্ত্বিক (ethnological) দিশবোৰো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া স্থাপত্যক নৱৰূপ দিবলৈ যাওঁতে 'ভাবিব লগা' তিনিটা কথাৰ উল্লেখ কৰিছে : বিশ্বমুখীনতা, জাতীয় বৈশিষ্ট্য বক্ষা আৰু ধৰ্মনিৰপেক্ষতা বা অসাম্প্ৰদায়িকতা । সমগ্ৰ মানৱ সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিৰ মাজত থকা আত্মিক সংযোগ, ঐক্য—বিশ্বসংস্কৃতিৰ বৈচিত্ৰ্যবোধ আৰু মানৱতাবোধেই জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা 'বিশ্বমুখীনতা' । বিশ্ববৈচিত্ৰ্যবোধৰ ভাব এটোক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসিকতাত, ভাবনাত, ব্যক্তিত্বত আৰু শিল্পকৰ্মত সততে সজীৱ, সজিয় ৰূপত লগ পোৱা যায় ।... 'এই বিশ্ববৈচিত্ৰ্যবোধৰ ভাবেৰে সকলো জাতি, মহাজাতি, উপজাতিয়ে নিজৰ সভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ আগবাঢ়িলে তাত আৰু সংঘৰ্ষৰ ঠাই ক'ত ?... তেতিয়াহ'লে বঙালী বা মাৰাঠীয়ে যেনেকৈ নিজৰ সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্য বক্ষা কৰাটো কৰ্তব্য বুলি ভাবিব আনফালে তেওঁলোকে যে অসমীয়া সংস্কৃতিকো বক্ষা কৰিব লাগিব সেই কৰ্তব্যও উপলব্ধি নকৰি নোৱাৰিব । অসমীয়া ভৈয়ামীয়াসকলেও তেতিয়া আমাৰ অসমৰ জনজাতিসকলৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি যে বক্ষা কৰিব লাগিব তাকো বুজিব পাৰিব ভালকৈয়ে ।'

জাতীয় বৈশিষ্ট্য বক্ষাৰ প্ৰসঙ্গত তেখেতৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী আছিল অসমীয়া হৈও ভাৰতীয়, বিশ্বজনীন আৰু প্ৰকৃতাৰ্থতে আধুনিক । '....বিশ্বস্থাপত্যকেই আমি হুবহু আমাৰ ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ আদৰ্শ বুলি গ্ৰহণ কৰিলেও সঁচাকৈয়ে আমি আমাৰ মনটো তাত প্ৰতিফলিত নহয় । আমাৰ আজিৰ স্থাপত্যত সেই বিশ্ব দৃষ্টি-ভঙ্গী থকাৰ লগে লগে আমাৰ ভাৰতীয় আৰু অসমীয়াৰ বৈশিষ্ট্য উজ্জ্বলভাৱে স্পষ্ট কৰি জ্বলিকিব লাগিব ।'

কিন্তু স্থানীয় বৈচিত্ৰ্যৰ অৰ্থ সংকীৰ্ণ আঞ্চলিকতা নহয় । '....বিশ্ববৈচিত্ৰ্য বক্ষা কৰিবলৈ, আমি আমাৰ অসমীয়া সংস্কৃতি বক্ষা কৰিবলৈ যি চিন্তা বা কৰ্ম কৰিম সি সংকীৰ্ণ প্ৰাদেশিকতা হ'ব নোৱাৰে ।...সাৰ্বজনীন বিশ্বসংস্কৃতিৰ এটা বৈচিত্ৰ্য হিচাপে

অসমীয়া সভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ গৈ সেই ভাবেৰে চিন্তা আৰু কৰ্ম কৰিলে সি কেতিয়াও প্ৰাদেশিক সংকীৰ্ণতা হ'ব নোৱাৰে। ...মুঠৰ ওপৰত আমি অসমীয়াই বিশ্বমানৰ হৈ ফুটি উঠিব খোজোঁ, তাকে আমি হ'ব খোজোঁ সভ্যতা সংস্কৃতিৰ মৌলিকতাৰ মাজেদি আমাৰ বৈশিষ্ট্যৰ ভিতৰেদি।'

আধুনিক স্থাপত্যৰ মানৱতাবাদী আদৰ্শৰ কথা ওপৰত কৈ অহা হৈছে। মানৱতাবাদী আদৰ্শ এটা আগত লৈয়েই জ্যোতি-প্ৰসাদেও নতুন অসমীয়া ঘৰ-দুৱাৰৰ সম্পৰ্কে ভবা-চিন্তা কৰিছিল। ধৰ্মীয় স্থাপত্যৰ আদৰ্শ, উদ্দেশ্য আৰু ছিন্না-কলাপৰ সম্পৰ্কত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য আছিল স্পষ্ট। '...প্ৰত্যেক ধৰ্মতে তেওঁলোকৰ মঠ-মন্দিৰ, মছজিদ, গিৰ্জাবোৰ সভ্যতাৰ সকলো ঘৰ-বাৰীতকৈ ভালকৈ সাজে আৰু সেই স্থাপত্যৰ গাভীৰীৰে তাৰ কলা কুশলতা, নিৰ্মাণ কৌশল আৰু বৈধিক গঢ়েৰে মানুহৰ মনত এটা সেই ধৰ্মবোৰৰ সত্যবোৰৰ বিষয়ে চাব বহুৱাবলৈ আৰু তালৈ মানুহৰ মন আকৃষ্ট কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।'

....'আমাৰ জাতীয় স্থাপত্য নিশ্চয় ধৰ্মনিৰপেক্ষ হ'বই লাগিব।...আৰু তাকো কৰিব লাগিব এটা শিল্পীসুলভ ঐক্য বন্ধা কৰি বিজ্ঞানসন্মতকৈ 'ইউৰ্টিলিটিক' বা আৱশ্যকতাক তাত প্ৰথম আৰু প্ৰধান স্থান দি।'

জ্যোতিপ্ৰসাদে আওপকীয়াকৈ কোৱা এই 'ইউৰ্টিলিটি' বা 'আৱশ্যকতাই' হ'ল স্পেচ, শূন্য বা খোলা ঠাই। সাধাৰণ অৰ্থত স্থাপত্য হ'ল স্পেচ সংগঠন 'পৰিবেষ্টিত আৰু আবৃত' স্পেচ। স্পেচ সৃষ্টি আৰু বিতৰণ বা সংগঠন আধুনিক স্থাপত্যৰ অন্যতম লক্ষ্য। ঘৰ এটাৰ আটাইতকৈ মূল্যবান প্ৰয়োজনীয় বস্তুটো হ'ল—ঘৰটোৰ বা কোঠাটোৰ ভিতৰৰ শূন্য ঠাইখিনি, বাহ্যিক আভৰুখিনি নহয়।^৬ বিশ্ববিপ্লৱত মাৰ্কিন স্থপতি ফ্ৰাঙ্ক লয়েড ৱাইটে ৱাক 'Within'—ভিতৰৰ বা অভ্যন্তৰৰ বুলি আৰু 'হুদয়' বুলিও কৈছে।

সৰলতা আধুনিক স্থাপত্যৰ আন এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য । জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখিছে : “আমি পৃথিৱীৰ নৱতম স্থাপত্যৰ ফালে চালে দেখো যে তাত আলংকাৰিক আড়ম্বৰক একেবাৰে বাদ দি নৈমানিক গঢ় কেৱল মাত্ৰ সহজ সৰল ‘ছিমেট্ৰী’ মাজেদি স্থাপিত্যক সৌন্দৰ্য ফুটাই তুলিব খুজিছে আবশ্যকতাক প্ৰথম আৰু প্ৰধান স্থান দি ।...ইয়াত সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিব খুজিছে কেৱল বিবিধ জ্যামিতি-পৰিধিৰ সমাবেশে । এই সমাবেশ আৰু ‘ছিমেট্ৰী’য়েই হৈছে নৱতম স্থাপত্যৰ প্ৰাণ বা তাৰ পাছত থকা আঙ্গিক বাস্তৱ ।”

আধুনিক ইউৰোপীয় স্থাপত্যত পুৰণি ভাৰতীয় বিশেষকৈ হিন্দু আৰু বৌদ্ধ স্থাপত্যগঢ় সন্নিবেশিত হৈছে আৰু বৰ্তমান বিশ্বস্থাপত্যত ‘ভাৰতীয় বৌদ্ধ আৰু হিন্দু স্থাপত্য মণিৰ পৰাকৈ জিলিকি আছে’ বুলিও তেখেতে মন্তব্য কৰিছে । দুটা উদাহৰণো দিছে । ...“বুদ্ধগয়াৰ মন্দিৰটোৰ গাবপৰা যদি আমি সকলো অলংকাৰ আঁতৰাই দিওঁ আৰু তাৰ মূৰত থকা টুপবোৰ খহায় পেলাওঁ কেৱল তাৰ শূন্য জ্যামিতিক বৃপটো থওঁ তেতিয়া দেখিম যে সি আজিকালিৰ যি আধুনিক ‘চাইনোটোফ’ সি প্ৰায় সেইটোৱেই ।...আকৌ, ‘সেইদৰেই দাক্ষিণাত্যৰ মঠ-মন্দিৰৰ তাৰ আলংকাৰিক ভাগৰ কাৰুকাৰ্যপৰা উলিয়াই আনি চালে সি আমেৰিকাৰ স্কাইস্কেপাৰৰ মোমায়েকৰ পদতক হ’ব ।”...

কিন্তু ভাৰতীয় মন্দিৰ স্থাপত্যৰ চৰিত্ৰটো প্ৰধানতঃ ভাস্কৰ্য-ধৰ্মী হৈ, স্থাপত্যধৰ্মী নহয় । অৰ্থাৎ বাসগৃহ হিচাপে, মন্দিৰবোৰ কল্পনা কৰা আৰু নিৰ্মাণ কৰা হোৱা নাছিল । সেই কাৰণে বীড়ে ভাৰতীয় মন্দিৰক plastic conception বুলিছে ।^{১০} কথাটো হিউগো মুনষ্টাৰবাৰ্গে আৰু ফটফটীয়াকৈ দেখুৱাইছে : They are more like giant sculptures than architecture in the usual sense. Indeed the creation of inner

space which in the west is usually thought of as chief function in architecture plays a very minor role here, the massive masonry and sculptural decorations being all importance.^{১১}

মন্দিৰ স্থাপত্যৰ বিমান বা শিখৰৰপৰা ভাস্কৰ্য বা অলংকৰণাধীনক অতিবাই তাৰ পূৰ্ণ স্থাপত্যিক ৰূপ সম্ভাটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ এই ভাস্কৰ্য বা অলংকৰণাধিনয়ে শিখৰ বা বিমানৰ বস্তু আয়তনক (mass) ছন্দোময়, কোমল, আৰু মানৱিক কৰি ৰাখিছে। বোধগম্যৰ মন্দিৰটোৰ মূল ৰূপটো ওপৰলৈ চি'য়ামৰা এটা পিৰামিডৰ আকৃতিৰহে। আনহাতেদি বোধগম্যৰ মূল শিখৰটোৰ চাৰিও কোণত থকা অনুশিখৰকেটা (miniature sikhara) মূল শিখৰটোৰপৰা আঁতৰি আছে যদিও, একেটা ভিত্তিৰপৰা ওপৰতে আছে আৰু সিহঁত মূল শিখৰটোৰপৰা আঁতৰি থকা অংশহে।

দাক্ষিণাত্যৰ গোপবমবোৰে (monumental gateway) স্কাইস্কেপাৰৰ উচ্চতা মনলৈ আনে। স্কাইস্কেপাৰৰ দৰে গোপবমবোৰ কিন্তু 'বিৰুদ্ধিকৰ' নহয়, মনোমুগ্ধকৰহে। 'স্কাইস্কেপাৰবোৰৰ নিজা কোনো জীৱন নাই,' গোপবমবোৰৰ নিজা জীৱন আছে। স্কাইস্কেপাৰবোৰে কোনো 'চমক' নিদিয়ৈ বা 'কৌতূহলো' নজন্মায়, কিন্তু বিমান বা গোপবমবোৰে আমাক বিস্ময়াভিভূত কৰে, আমাৰ গুৎসূকা জগায়।^{১২} আনহাতে ভাৰতীয় মন্দিৰ স্থাপত্য বক্তবেশা প্ৰধান, অতিশয় বাঞ্ছনাময়। গোপবমবোৰৰ দেহবেশাও ধেনুভিৰীয়া আৰু হৃদিত। কৰ্ণাটকী সজীতৰ লগত দাক্ষিণাত্যৰ মন্দিৰ স্থাপত্যৰ যেন কোনোবাধীনিত কিবা এটা সম্পৰ্ক আছে—এনে এটা ভাব হয়।

অসমীয়া 'স্থাপত্যক বিশ্বমুখী কৰাৰ আহিলা আৰু পৰিকল্পনাটো বিশ্বস্থাপত্যতে আছে' বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে

যদিও বিশ্বস্থাপত্যক অনুকৰণ কৰাৰ কথা কোৱা নাই। তেখেতে 'আহিলা' আৰু 'পৰিকল্পনা'ৰে সম্ভৱতঃ দৃষ্টিভঙ্গী আৰু প্ৰক্ৰিয়াৰ কথাহে কৈছে। পুৰণি স্থাপত্যৰ ঐতিহ্যটো মনো-নমনাকৈ কেনেকৈ অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপত সন্মুখাই জাতীয় বৈশিষ্ট্য বক্ষা কৰিব পাৰি, তাৰ কথাহে তেখেতে ভাবিছিল। তলাতল ঘৰ, বংঘৰ, কাৰেংঘৰ, কাপোৰৰ ফুল, ফুলৰ চানেকি আনকি গহনা-গাঁথৰিটো তেখেতে অসমীয়া নৱস্থাপত্যৰ উপকৰণ বিচাৰি চাবলৈ কৈছিল। আৰু তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে এটা নিৰ্মোহ, সমালোচনামূলক দৃষ্টিভঙ্গী গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ ওপৰতো তেখেতে গুৰুত্ব দিছিল।

তলাতল ঘৰ, কাৰেংঘৰ বা অসমীয়া মন্দিৰ স্থাপত্য আজিৰ পৰিবৰ্তিত সামাজিক, অৰ্থনৈতিক, নান্দনিক আৰু প্ৰযুক্তিবিদ্যা-জ্ঞানিত কাৰণতে অসমীয়া নৱস্থাপত্যৰ আদৰ্শ হ'ব নোৱাৰে বুলি আমাৰ বিশ্বাস। অনাড়ম্বৰ, সবল, বৈখিক সৌন্দৰ্যই হ'ব অসমীয়া নৱস্থাপত্যৰ আদৰ্শ। আৰু সেই সবল, অনাড়ম্বৰ, বৈখিক সৌন্দৰ্যৰ নিদৰ্শন হ'ল আজিও অসমীয়া গ্ৰাম্য-জীৱনৰ হৃদয় স্বৰূপ হৈ থকা নামঘৰ।

'....আজিকালিৰ বিশ্বস্থাপত্য যি অলংকাৰবিজ্ঞিত সবলতা আৰু বৈখিক সৌন্দৰ্যৰ আদৰ্শৰ, অসমীয়া নামঘৰ তাৰ প্ৰাথমিক সংস্কৰণ বুলিব পাৰি'।

'...অসমীয়া নামঘৰ যেনেকৈ সহজ-সবল দৰ্শনৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত অসমীয়া নামঘৰৰ স্থাপত্যও তেনেকুৱাই।'

সুখে-দুখে, আশ্বাৰে-পোহৰে প্ৰাকৃতজন বাস কৰা খেৰ কাঠ বাহিৰ অসমীয়া দুলীয়া ঘৰেই নামঘৰৰ আদি স্থাপত্যিক ৰূপ আৰু মন্দিৰ স্থাপত্যৰ গৰ্ভগৃহ মন্ডপৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত ৰূপটো পৰবৰ্তী সংযোজন বা আৰোপন বুলি আমাৰ ধাৰণা। সাধাৰণ-জনৰ জীৱনৰ আগ্ৰহ আৰু নিৰ্মল চাৰিটক সাৰল্যৰ প্ৰতিভা এই

দুচলীয়া ঘৰত শঙ্কৰদেৱে ধাপনা পাতি এহাতেদি বেনেকৈ
 প্রাকৃতজনৰ জীৱন পোহৰাই গ'ল আনহাতে অসমীয়া লোকশিল্পক
 সন্মান আৰু স্বীকৃতি দি সাধাৰণজনকেই গৌৰৱান্বিত কৰিলে।

শঙ্কৰদেৱে তেখেতৰ প্ৰচাৰিত নাম-ধৰ্ম আৰু আদৰ্শৰ
 খাতিৰতেই অসমীয়া দুচলীয়া ঘৰক নামঘৰৰ আদৰ্শ হিচাপে গ্ৰহণ
 কৰিব লগা হৈছিল। শঙ্কৰদেৱক বেছ ঠাই, space লাগিছিল,
 যি ঠাই উন্মুক্ত, য'ত বতাহ আৰু পোহৰ অঙ্গাবিত, য'ত গাঁওখনৰ
 প্ৰতিজন মানুহ আহি বহিব পাৰে, থিয় হ'ব পাৰে, নাম-প্ৰসঙ্গ
 কৰিব পাৰে, ভাওনা-সবাহ কৰিব পাৰে। মেহৰাজি কৰা মদ্য-
 দ্ৱাৰ বা সিংহ-দ্ৱাৰ, পেটু-দ্ৱাৰ আৰু দীঘল আৰু পথালিৰ
 বেৰ জুৰি থকা দুখন আনুভূমিক খিৰিকিৰে পূৰ্ণি ঠাচৰ নামঘৰ
 এটাৰ ভিতৰত থিয় দিলে বা বহিলে ঘৰ এটাৰ ভিতৰত আছোনে
 বাহিৰত আছো বহু সময়ত পাহৰি যোৱা যায়। নামঘৰটোৰ
 ভিতৰৰ পৰা স্পেচ যেন চাৰিওফালে প্ৰবাহিত হৈ আছে বা
 প্ৰসাৰিত হৈ পৰিছে বা ওলোটোটো ঘটিছে। প্ৰকৃতিৰ লগত থকা
 একত্বৰ কাৰণেই নামঘৰ এটাৰ ভিতৰত বৃক্ষবীধি তলৰ স্নিগ্ধতা,
 বতাহ, পোহৰ, ছায়া, আশ্বাৰ পোৱা যায়।

লাইখুঁটাকে ধৰি প্ৰধান খুঁটা দুশাবী আৰু পাঁচ খুঁটা
 দুশাবীয়েই নামঘৰৰ একমাত্ৰ solid space বা গোটা ঠাই। খোলা
 ঠাইৰ আধিক্য নামঘৰ স্থাপত্যৰ এটা মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য।
 দুয়োফালৰ মূল খুঁটা দুশাবীৰ মাজৰ ঠাইখিনিক একোটা কোঠালি
 কৰি পূব ফালৰপৰা বা পশ্চিমৰ টুপৰপৰা নামঘৰৰ ভিতৰৰ ঠাই
 বিভাজন বা বিতৰণ কৌলমো অভিনয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ঠিকেই লিখিছিল : 'হিন্দু, বৌদ্ধ, গুৰু
 স্থাপত্যৰ প্ৰভাৱেই গোটেই ভাৰতত আৰু অসমত যি সময়ত
 প্ৰাধান্য কৰিছিল, সেই সময়ত ভাৰতৰ সকলো ধৰ্ম প্ৰচাৰকৰ
 ভিতৰত কেৱল শঙ্কৰদেৱকেই সেই স্থাপত্যৰ প্ৰাধান্যৰপৰা মুক্ত হৈ

এক নতুন স্থাপত্যিক ৰূপ সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱা দেখা যায়।
 অসমত হিন্দু, বৌদ্ধ, গুপ্ত স্থাপত্যই আধিপত্য কৰি থকা কালতো
 শঙ্কৰদেৱে অসমীয়া নামঘৰত এক অভিনৱ স্থাপত্যিক ৰূপ
 দিয়ে...।’

‘অসমীয়া স্থাপত্যৰ প্ৰধান নিদৰ্শন’ এই নামঘৰৰ আধুনিক
 ৰূপসত্তাটোলৈ আৰু তাৰ লোক-চৰিত্ৰলৈ বা সামাজিক, মানৱিক
 চৰিত্ৰটোলৈ লক্ষ্য ৰাখি স্থাপত্যৰ নবৰূপৰ আৰ্হি হিচাপে
 জ্যোতিপ্ৰসাদে গ্ৰহণ কৰিবলৈ কৈছিল যদিও—এই কথাও তেখেতে
 কবলৈ পাহৰা নাছিল : ‘...অৱশ্যে শিল্পীয়ে এই সহজ সৰলতাৰ
 মাজেদিয়েই আমাৰ আগৰ নামঘৰতকৈ অভিনৱ, বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ঘৰ-
 বাৰী সাজি উলিয়াব লাগিব।’

জ্যোতিপ্ৰসাদ ইঞ্জিনীয়াৰ নাছিল, পেঞ্চাদাৰী স্থপতিও নাছিল ;
 মানুহ আৰু শিল্পকলা সম্পৰ্কে তেখেতৰ এটা সামগ্ৰিক vision
 আছিল। অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ সম্পৰ্কে কোনো অসমীয়াই
 আগতে ইমানখিনি চিন্তা-ভাৱনা কৰা নাছিল আৰু পিছতো
 কোনোবাই কৰিছে বুলি নাজানো।

জ্যোতিপ্ৰসাদে অ’কা গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় ভৱনৰ নক্সাটোৱেই
 তেখেতৰ আধুনিক শিল্পবোধ বিশেষকৈ আধুনিক স্থাপত্য ভাৱনা
 আৰু চেতনাৰ পৰিচয় দিয়ে। সাধাৰণ স্থপতিজন কেৱল এজন
 ইঞ্জিনীয়াৰেই নহয়, তেওঁ এজন চিত্ৰকৰ, ভাস্কৰো, কেতিয়াবা এজন
 সুৰকাৰো।

ৰূপ-কল্পনা আৰু অভিব্যক্তিৰ চমৎকাৰ সম্বন্ধে এই নক্সাটোৱে,
 নক্সাটোৰ বাহ্যিক ৰূপটোৱেই যি কোনো অভিজ্ঞ দৰ্শকৰে মনত
 নান্দনিক আনন্দ সৃষ্টি কৰিব বুলি আমাৰ বিশ্বাস। নক্সাটোৱে
 আমাক মাৰ্কিন স্থপতি লুই আই কানৰ ...architecture
 is the thoughtful making of spaces কথাষাৰলৈ মনত
 পেলায়।

নক্সাটো দেখিলেই অনুমান কৰিব পাৰি কি জলবায়ুত আৰু
 কি উদ্দেশ্যত ভৱনটো নিৰ্মিত হ'ব। আধুনিক স্থাপত্যৰ
 সৃষ্টিধৰ্মী, নান্দনিক, প্ৰকাৰগত আৰু মানৱিক দিশটোৰ প্ৰতি
 তেখেত সচেতন আছিল তাকো বৃজা যায়। ভৱনটোৰ দেহবেখা
 সমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলেই বৃজা যায় যে ই মূলতে আমাৰ সংস্কৃতি
 শবাইখনৰ সাফল্য বা মূৰটোৱেই ঈশ্বৰ বিকৃত বা মেলাহি এটা
 স্থাপত্যিক ৰূপ।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ক'ব গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ এই নক্সাটো
 বিশ্ববিদ্যালয় কৰ্তৃপক্ষই নাকচ কৰিছিল বুলিয়েই বিভিন্নজনৰ
 মন্তব্য শুনায়। কিছুদিনৰ আগতে ড° মহেশ্বৰ নেওগক
 কথাটোনো কি বুলি সোধাত তেখেতে আমালৈ এনেকৈ লিখি
 পঠিয়াইছিল : 'জ্যোতিপ্ৰসাদে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় ন্যাস ৰক্ষা
 সমিতিত তেওঁৰ পৰিকল্পনা আৰু নক্সা দিয়া নাছিল আৰু
 বিশ্ববিদ্যালয় আইনতঃ সংগঠিত হোৱাৰ পিছতো সেয়া দিয়া বুলি
 মই নাজানো। বোধ হয় দিয়া নাছিল। ন্যাসৰ সভাপতি বৰদলৈ
 ডাঙৰীয়াৰ লগত কথা হোৱাও মই ক'ব নোৱাৰোঁ। বিশ্ববিদ্যালয়
 হওঁ হওঁ হোৱা সময়ত মই তেওঁক শ্বিলঙত লগ পাই আছিলোঁ।
 তেতিয়াও মই ছবিবোৰ দেখা পোৱা নাছিলোঁ। পিছত 'জ্ঞানদীপ'তে
 সেয়া প্ৰথম দেখিছোঁ। সেই বিষয়ে বিশেষভাৱে তেওঁ উল্লেখ
 কৰা নাছিল কথা-প্ৰসঙ্গত। মই যিমান দূৰ জানো, তেওঁৰ ধাৰণা
 আৰু নক্সা formally বিশ্ববিদ্যালয়ৰ হাতলৈ অহা নাছিল। কথা-
 বতৰাত futurist school-অৰ লগত নামঘৰৰ মিলৰ কথা খুব
 কৈছিল। তেওঁৰ এনে বিষয়ৰ এটা প্ৰবন্ধ মোৰ হাতত পৰি
 আছিল। সেইটি তেওঁৰ প্ৰবন্ধ-সংকলনৰ বাবে শ্ৰীজতুলচন্দ্ৰ
 হাজৰিকাদেৱক দিলোঁ। তাতে আছে।'

নেওগৰ চিঠি। ৪ জানুৱাৰী, ১৯৮০।

'জ্ঞানদীপ'ত নক্সাকেইটা ছপা হৈ ওলোৱাৰ পিছতো

বিশ্ববিদ্যালয় কতৃপক্ষই কথাটো বিবেচনা কৰি চাব পাৰিলেহেঁতেন, কাৰণ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বিভিন্ন ধৰণৰ গৃহ-নিৰ্মাণৰ কাৰ্যসূচী আজিও চলি আছে। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ে বা ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ে বা প্ৰস্তাৱিত চৰকাৰী চাবুকলা মহাবিদ্যালয়ে এতিয়াও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নক্সাটোৰ মূল বৈশিষ্ট্যখিনি অক্ষুণ্ণ ৰাখি—কিছু সালসলনি কৰি হ'লেও ভৱন এটি নিৰ্মাণ কৰিব পাৰিলে জ্যোতি-প্ৰতিভাৰ আন এটি স্মৃতিস্তম্ভকেই নিৰ্মাণ কৰা হ'ব আব্দ অসমীয়া মানুহেও গোৰু কৰিবলৈ এটা আপোন সম্পদ পাব।

পশ্চিমবঙ্গৰ বিখ্যাত বেলুৰ মঠৰ মূল নক্সাটো কৰিছিল স্বামী বিবেকানন্দৰ গুৰুদ্বাতা স্বামী বিজ্ঞানানন্দই। কিন্তু মঠটি কৰিবৰ সময়ত সেই সময়ৰ কলিকতাৰ মাৰ্টিন কোম্পানীৰ স্থপতি হেবল্ড ব্ৰাউনে মূল নক্সাটোৰ কিছু সালসলনি কৰা কথা আমি জানো। আমাৰ মাজত ভালেকেইজন প্ৰতিভাশালী ডেকা স্থপতি আছে, কথাটোলৈ তেখেতসকলৰো দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলোঁ। □

১৯৮০

—
প্ৰসঙ্গ :

১. গজেন বৰুৱালৈ লিখা চিঠি ॥ জ্যোতি-প্ৰতিভা ॥ বঙ্গালী সাংস্কৃতিক সন্থা ॥ ১৯৬৭

২. ৰাভাৰো 'আলেখ্য' ল'খটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'লিপিবদ্ধ'ত আছে—
আলেখ্যে কিতুলেখনা সন্মুখস্থে সুললকে।

শ্ৰদ্ধাচিন্তা সন্ধানীনঃ স্মৃতা স্মৃতা পুনঃপুনঃ ॥

'কিতুলেখনী' Crayon pencil জাতীয় বস্তু। সেই লেখনীৰে শূন্যতলত শাৰ্ভাচেন্দ্ৰেৰে স্মৃতি বা ধ্যানবশৰা সামান্যকভাৱে গ্ৰহণ কৰি যি ৰূপ অন্তৰত আছে ডাকেই বাহিৰত প্ৰকাশ কৰিবলৈ কোৱা হৈছে। এই বিশেষ প্ৰক্ৰিয়াত এক লিপিকায় লেখনী চালনাৰেই অন্তৰূপ এটা সাঙলীল শ্ৰদ্ধাৰ ভাব থাকিব,

নহ'লে এই শিল্প-সাধনাৰ সিম্ব বা সাধ'কতাত উপনীত হোৱা সম্ভৱ নহ'ব ।
বেথা লেখাৰ দ্বাৰাই আলোচ্যৰ সূচনা ।'

চিত্ৰশিল্প 'ন ॥ কানাই সামন্ত ॥ বিদ্যোদয় ॥ ১৯৫৯

৩. কিউবিজমৰ অন্যতম উদ্ভাৱক আৰু প্ৰবক্তা হিচাপে কোৰ্ণা কৰা এঘাৰ
প্ৰসঙ্গত লিখিছে : 'Cubism is not a manner but an aesthetic,
and ever a state of mind ; it is therefore inevitably connected
with every manifestation of contemporary thought.'

— Cubism ॥ Nicholas Wadley ॥ 1972

৪. Plate 51 ॥ The Oriental World ॥ J. Auboyer, R.
Goepper ॥ Hamlyn ॥ 1967.

৫. 'But his own works derived little or nothing from
them'...

Sculpture ॥ William Gount ॥ Frederick Warne.

৬. The decay of Indian art is mostly due to the fatal
mistake which has been made in Indian public building in
supplanting living traditional styles of Indian architecture by
imitations of Modern European scholastic styles. Archi-
tecture is the principle door through which the artistic sense
of the people finds expression. If that door is mostly choked
with rubbish as it is in India, it is not surprising that art
industries should decline

Art Administration In India ॥ London ॥ 1909

৭. Modern Architecture ॥ Vincent Scully Jr. ॥ New
England Edition ॥ 1954

৮. ভাৰতীয় শিল্পশাস্ত্ৰই চিত্ৰকলা আৰু ভাস্কৰ্য্যক প্ৰত্যক্ষ লিখিত কলা
হিচাপে স্বীকৃতি দিয়া নাই, স্থাপত্যৰ অভ্যন্তৰ কৰিছে বৈছে । 'মানসাব'ৰ
বহু অধ্যয়ন চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্য্যৰ আলোচনা আছে । আনকি যোদ্ধা শক্তিৰ
কেবলোৰ ত্ৰিভুজাৰেও 'চিত্ৰলকন' (অশোককুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যকৃত ইংৰাজী অনুবাদ :
সাক্ষ্যত : ১৯৭৪) দ্বাৰা পৰিকল্পনা আৰু স্থাপত্যৰ বিষয়েও লিখিছে আৰু
জেরো চিত্ৰক স্থাপত্যৰ সম্পৰ্ক বঢ়াইছে বৈছে ।

৯. দহাজাৰ চাৰিখ বছৰৰ আগতেই চীনা দাৰ্শনিক মাওজুংছে কৈছিল : যদিও চকাত ডেব কুঁৱৰ দাঁড় লগোৱা থাকে তথাপি তাৰ অন্যাৎখ পাড়ীখনৰ প্ৰয়োজনত আছে। মাটিৰে যদিও ঘট সাজে তথাপি তাৰ ভিতৰৰ অন্যাভাৰিনিছে ঘটৰ প্ৰয়োজনত আছে। ঘৰ সাজোতে দ্ৰৱাৰ-খিৰিকি লগায়, কিন্তু তাৰ ভিতৰৰ অন্যাভাৰিনিছে ঘৰৰ প্ৰয়োজনত আছে। সেই দেখি যি আছে তাৰ পৰাই যি নাই তাৰ মূল্য স্বীকাৰ কৰা।

তাও তে চিৎ ॥ অসমীয়া অনুবাদ। লক্ষেশ্বৰ শৰ্মা ॥ সাহিত্য অকাডেমি ॥ :১৭৭

১০. The Art of Sculpture ॥ Read ॥ Faber And Faber ॥ 1957

১১. The art India and South East Asia ॥ Hugo Munsterberg ॥ Harry N. Abrahms ॥ NY

১২. Empty of all other significance, seen from a distance something like paralysis seem to stultify them. They are monotonous. They no longer startle or amuse.... They have no life of their owner, no life to give...

The Tyranny of the Skyscraper ॥ The Future of Architecture ॥ Wright ॥ 1954

সিংহলৰ বৌদ্ধ চিত্ৰকলা

আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ *Mediaeval Sinhalese Art* (১৯০৮) সম্ভৱতঃ সিংহলৰ শিল্পকলাৰ সম্বন্ধে ৰচিত প্ৰথম উল্লেখযোগ্য গ্ৰন্থ। ১৯৩৪ চনত বেঞ্জামিন বৌলেণ্ডৰ সৈতে লগ হৈ কুমাৰ-স্বামীয়েই সিংহলী ভিত্তিচিত্ৰৰ ওপৰত এটা পূৰ্ণাঙ্গ আলোচনা প্ৰকাশ কৰে। তাৰ পিছত এছ. পাৰনৱিটানা আৰু ডি. বি. ধানপালৰ অনুসন্ধিৎসা, দীৰ্ঘকালীন সাধনা আৰু পাণ্ডিত্যৰ গুণত সিংহলী চিত্ৰকলাৰ খ্যাতি আজি বিশ্বজোৰা। যেনটৰ ইউনেস্কো আৰ্টবুক চিৰঞ্জিত প্ৰকাশিত আমাৰ আলোচ্য গ্ৰন্থখনি ইউনেস্কোৰ সহযোগত নিউয়ৰ্কৰ গ্ৰাফিক ছোচাইটিবছাৰা প্ৰকাশিত বহু আৰু শোভন এখন গ্ৰন্থৰ ক্ষুদ্ৰ আৰু সস্তীয়া সংস্কৰণ।^{*} যেনটৰ প্ৰকাশিত এই গ্ৰন্থখনিত সিংহলী চিত্ৰকলাৰ আঠাইলখন সুন্দৰ প্ৰতিলিপিৰ লগতে সিংহলৰ বৌদ্ধ সাহিত্য, দৰ্শন আৰু শিল্পৰ স্বনামধন্য পাণ্ডিত ডি. বি. ধানপালৰ এটি ভূমিকাও

* *Buddhist Paintings, 1964.*

সংযোজিত কৰা হৈছে। সংক্ষিপ্ত অথচ তত্ত্বগন্ধৰ এই ভূমিকাটোত ধানপালে সিংহলী চিত্ৰকলাৰ বিষয় বৰ্ণ, গঠন, ৰচনা-শৈলী আৰু প্ৰতীকৰ মনোজ্ঞ ব্যাখ্যা কৰিছে। ভূমিকাটিকৈও ছাত্ৰ আৰু শিল্পবাসিকৰ সহজলভ্য এই গ্ৰন্থখনিৰ মূল্যবান সম্পদ হৈছে আঠইশখন অপূৰ্ব সিংহলী চিত্ৰৰ বঙাীন প্ৰতিমূৰ্তি। ছিগিৰিৰ বিখ্যাত ভিত্তিচিত্ৰৰ ইমান সুন্দৰ আৰু নিৰ্ভৰশীল প্ৰতিমূৰ্তি আগতে ক'তো দেখা মনত নপৰে।

দুহাজাৰ বছৰ জোৰা সিংহলী শিল্পকলাৰ ইতিহাস বৌদ্ধধৰ্ম আৰু সাহিত্যৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত। বুদ্ধই সিংহল ভ্ৰমণ কৰা কথা 'মহাবংশ'ৰ বাহিৰে আন ক'তো উল্লেখ নাই। সিংহলৰাজ দেৱনাৰ্মপিয় তিৰ্য্যক (৩০ খৃঃ পূঃ) ৰাজত্বকালতেই সিংহলত বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰচাৰ হয়। বৌদ্ধধৰ্ম গ্ৰহণ কৰাৰ আগতে সিংহলীসকলে নাগ-নাগিনী আৰু বনদেৱতাক পূজা কৰিছিল। এই নাগ-নাগিনী আৰু যক্ষী উপাসনাৰ প্ভাৱৰপৰা সিংহলৰ বৌদ্ধ শিল্পকলাও মূলতঃ হ'ব পৰা নাছিল।

দেৱনাৰ্মপিয় তিৰ্য্যক অশোকৰ বন্ধু আছিল। অশোকৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি মহেন্দ্ৰ আৰু সংঘমিত্ৰাই সিংহলত বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল। তিৰ্য্যক ভিক্ৰমশ্ৰেষ্ঠ মহেন্দ্ৰৰ ওচৰত বৌদ্ধধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা সম্পৰ্কে 'মহাবংশত' এটা সুন্দৰ আখ্যান আছে। ৰজা তিৰ্য্যক বৰ্তমান অনুৰাধাপুৰৰপৰা আঠ মাইল দূৰৈত অৱস্থিত মিহিনতালা পৰ্বতত মগ্গয়া কৰিবলৈ গৈছিল। বাটতে এজোপা আমগছৰ তলত মহেন্দ্ৰক দেখি ৰজা ব'ল। ৰজাক সম্বোধন কৰি মহেন্দ্ৰই সুধিলে :

হে মহাৰাজ, এই যে গছজোপা দেখিছে ইয়াৰ নাম কি ?

ইয়াক আমগছ বোলে।

এইজোপা গছৰ বাহিৰেও আৰু আমগছ আছে নেকি ?

আৰু বহুত আমগছ আছে।

এইজোপা আমগছ আৰু সেইবোৰ আমগছৰ বাহিৰেও আৰু
আমগছ আছে নেকি ?

প্ৰভু, আৰু বহুত আমগছ আছে। কি সেইবোৰ গছ, আমগছ
নহয় ?

আনবোৰ আমগছ আৰু আনবোৰ গছ। বিবিলাক আমগছ
নহয় সেইবোৰৰ বাহিৰেও আৰু আন কিবা গছ আছে নেকি ?
কি আচৰিত ! কিয় আমগছ !

হে নৰপতি, আপুনি জ্ঞানী।

(মণীশ্বৰকৃষ্ণ ৰূপেৰে অনুবাদ)

তিয়াই বৌদ্ধধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা দিন অৰ্থাৎ পতুংগীজ, ইংৰাজ-
সকলৰ আগমনলৈকে বৌদ্ধধৰ্মাৱলম্বী সিংহল নৃপতিসকলৰ
পৃষ্ঠপোষণাত সিংহলৰ স্হাপত্য, ভাস্কৰ্য বিশেষকৈ চিত্ৰকলাৰ
অতুতপূৰ্ব বিকাশ ঘটিছিল। দেৱনাৰ্মপিয় তিথ্যৰ ৰাজত্বকালতেই
সিংহলী শিল্পকলা ঐতিহ্যৰ সৃষ্টি হয়। পঞ্চম বৃষ্ট শতাব্দীৰ
সিংহলৰ পালি সাহিত্যত চিত্ৰৰ উল্লেখ আছে। 'মহাবংশ' আৰু
'কুল বংশ'ত সেই সময়ৰ চিত্ৰচৰ্চাৰ বিস্তৃত বিৱৰণ গোৱা যায়।
পোলাম্ভাবুৱাৰ ছিদ্ৰাৰ মণ্ডপ বৃহৎ এটা চিত্ৰশালাত পৰিণত
হৈছিল।

প্ৰাচীন ভাৰতবৰ্ষৰ দৰে সিংহলতো যে চিত্ৰকলাৰ বিপুল চৰ্চা
হৈছিল, তাত সন্দেহ নাই। স্থানান্তৰত ডব্লিও. জি. আৰ্চাৰে
লিখিছে যে ধৰ্মীৰ আৰু লৌকিক জীৱনৰ বিৱৰণস্বৰূপেই আছিল
সিংহলী চিত্ৰকলাৰ প্ৰধান উপজীব্য।

অশোক মহেন্দ্ৰ, সংৰক্ষিত বা বৌদ্ধ ভিক্ষুসকলক সিংহলত
বৌদ্ধ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিবলৈ পঠোৱাৰ বহু আগতেই ভাৰতত
চিত্ৰাংকন কিয়দৈ বিশেষ এটা বিকশিত পৰ্যায় লাভ কৰিছিল যদি
বহুতেই অনুমান কৰে। মানুহৰ চিত্ত শোধন আৰু পৰিবৰ্তন

কৰিবপৰা শক্তি শিল্পৰ অসীম ! এই কথা হৃদয়ঙ্গম কৰিয়েই হয়তো সন্নাট অশোকে ভালেমান কাবু আৰু চিত্ৰশিল্পীক মহেন্দ্ৰ আৰু সংঘমিত্ৰৰ লগত সিংহললৈ পঠাইছিল। এই শিল্পীসকলেই এহাতেদি যেনেকৈ সিংহলী জনমানসত সন্নাটৰ 'আধ্যাত্মিক কল্যাণ'ৰ (ধৰ্ম) বীজ সিঁচিছিল আৰু আনহাতেদি ভাৰতীয় শিল্প-ঐতিহ্যক সিংহল-ভূমিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল।

সিংহলৰ সকলো মঠ-মন্দিৰ বিহাৰেই একোটা চিত্ৰশালা। খৃঃ পূঃ দ্বিতীয় শতিকাৰ মধ্যভাগত নিৰ্মিত বুদ্ধানবেলি ডাগোবাৰপৰা আৰম্ভ কৰি উনবিংশ শতাব্দীত নিৰ্মিত হোৱা সিংহলৰ সকলো মঠ-মন্দিৰৰ বেৰ আৰু চাল বিচিত্ৰ চিত্ৰমালাৰে অলঙ্কৃত কৰা হৈছিল। স্থান বিশেষে সিংহলী চিত্ৰকলাত চৰাই-চিৰিকটি, জীৱ-জন্তু, লতা, ফুল, পাত আৰু হয়তো ক'ৰবাত সিংহলী জীৱনৰ ছবি দেখা যায়, কিন্তু সিংহলী চিত্ৰকলাৰ বিষয়বস্তু মূখ্যতঃ বুদ্ধ আৰু বুদ্ধৰ জীৱনগাথা।

ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰপৰা সিংহলী চিত্ৰকলাক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে : হিগিৰিয়া ভিত্তিচিত্ৰ (পঞ্চম শতাব্দী), হিন্দাগাল বিহাৰৰ ভিত্তিচিত্ৰ (সপ্তম শতাব্দী), পোলামাৰুৱাৰ ডেমল মহা সৈয়া বিহাৰৰ ভিত্তিচিত্ৰ (দ্বাদশ শতাব্দী) আৰু পৰবৰ্তী বৃগৰ বিভিন্ন মন্দিৰৰ চিত্ৰাৱলী। হিগিৰি সিংহলী চিত্ৰকলাৰ পৱিত্ৰ তীৰ্থ। পঞ্চম শতাব্দীত হিগিৰিলৈ ৰাজধানী স্থানান্তৰ কৰি ৰজা কাশ্যপে সিংহলী চিত্ৰকলাৰ সোণালী বৃগৰ সূচনা কৰে। সিংহলী চিত্ৰকলাৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন হিগিৰি চিত্ৰমালাৰ সম্বন্ধে এসময়ত শিল্প বুদ্ধজীবিদ আৰু সমালোচক-সকলৰ মাজত খুব তৰ্ক-বিতৰ্ক হৈছিল। বিশেষকৈ হিগিৰি চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কীয় বিতৰ্কৰ আজিও সামৰণি পৰা নাই। থানপালে এই সন্দৰ্ভত পি. চি. বেল, আনন্দ্ৰ কুমাৰস্বামীকৈ ধৰি একেধাৰে জেহতীয়া লেখক পাৰনাৰিটানলৈকে সকলো পণ্ডিতৰ মূল্যবান

মতামত আলোচ্য গ্রন্থখনিৰ ভূমিকাত সন্নিবিষ্ট কৰিছে। বজা কাশ্যপে পিতৃ ধাতুসেনক হত্যা কৰি ছিগিৰিৰ নিৰ্জন শৈলপ্ৰাসাদত আত্মবন্ধা কৰে আৰু পিছত ভায়েকৰ সৈন্যবাহিনীৰ হাতত নিজৰ সৈন্য-সামন্ত ছেদেলি-ভেদেলি হৈ পৰাত নিজৰ তবোৱালেৰেই ডিঙি কাটি আত্মহত্যা কৰা 'আধা সত্য, আধা অসত্য'—এই গোটেই কাহিনীটোও ধানপালে ভূমিকাখনত সন্নিবিষ্ট কৰিছে।

চি. পি. বেলব মতে ছিগিৰিৰ অনন্য সুন্দৰ সৃষ্টি—অস্বাসকল 'দৃষ্ট বজা' কাশ্যপৰ ৰাণী! আনন্দ কুমাৰস্বামীয়ে ক'কালৰ তলভাগত থকা মেঘলৈ চাই তেওঁলোকক অস্বা বুলিছে। মাৰ্টিন উইক্ৰিফোর্ডনাথিয়ে এই নাৰীকুলক জলকেলিৰত ৰমণী বুলি অভিহিত কৰিছে। নন্দদেৱৰ ধাৰণা এওঁলোক ৰাজকীয় স্বামীৰ শোকত শোকাকুল তিবোতা। পাৰনাৰিটানৰ মতে এওঁলোক মেঘ আৰু বিজুলীৰ প্ৰতীক। ধানপালে এইবোৰ বিভিন্ন ব্যাখ্যাৰ লগত নিজৰ কোনো ব্যাখ্যা দাঙি ধৰা নাই। পাৰনাৰিটানৰ ব্যাখ্যাকে সম্প্ৰতি দেশী-বিদেশী ভালেমান কলা-ঐতিহাসিকে গ্ৰহণ কৰিছে। সপ্তম শতাব্দীৰপৰা পঞ্চম শতাব্দীলৈকে এই কালছোৱাত আন আন দৰ্শকৰ লগতে সিংহলৰ ভালেমান কবিয়ো ছিগিৰি চাবলৈ গৈছিল। আৰু তেওঁলোকে ছিগিৰি অস্বাসকলৰ সৌন্দৰ্যত মূগ্ধ হৈ ভালেমান কবিতা লিখিছিল। এই কবিসকলৰ কবিতাত অস্বাসকলক বজা কাশ্যপৰ কাৰেঙৰ সৌন্দৰ্যৰ ৰাণী বা ৰূপৱতী ৰমণী বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে।

.....

Their bodies' radiance

Like the moon

Wanderers in cool wind.

Does it pull them ?

Alas, it keeps where they are.

.....

.....

Sweet girl,
Standing on the mountain
Your teeth are like jewels,
Lighting the lotus of your eyes,
Talk to them gently of your heart.

.....

.....

Ladies like you
Make men pour out their hearts
And you also
Have thrilled the body
Making its hair
Stiffen with desire.

.....

(আচাৰ্যৰ অনুবাদ)

ছিগিৰিৰ একুৰি এখন চিত্ৰৰ লগত অজ্ঞতা চিত্ৰমালাৰ আত্মীয়তা স্পষ্ট। এই প্ৰসঙ্গত ধানপালে নিজাকৈ একো নিলিখি কেৱল বেজামীন বোলেন্ড আৰু চি. পি. বেলৰ দুটি সূক্ষ্ম ৰাখ্যা উদ্ধৃত কৰিছে। স্থানান্তৰত আচাৰ্যে ঠিকেই কৈছে : নাৰী, সৌন্দৰ্যই ছিগিৰি চিত্ৰকলাৰ বিষয়বস্তু। ভাৰতীয় নাৰী, সৌন্দৰ্যৰ লগত ছিগিৰি অসমৰ সাধুৰ লক্ষণী, পাৰ্থক্যও নগণ্য নহয়। ছিগিৰিৰ প্ৰতি গৰাকী নাৰীয়েই কেন একোডাল লতা, নহলে একোপাহ ফুল। পট্টনোৱত পয়োৰ, স্কটি স্তন্যদগল, খামুচীয়া কঁকাল, চিঁৱায়বা বাহু, ফুল সন্দেশ হাত এই আটাইবোৰেই ভাৰতীয় গৃহাচিহ্নকলাৰ নাৰীৰ

শাৰীৰিক সৌন্দৰ্যৰ বৈশিষ্ট্য। ছিগিৰিৰ নাৰী ভোগ-বাসনাৰ, তেজ-মণ্ডহৰ নাৰী। ছিগিৰি শিল্পীৰ মানদুহৰ দৈহিক গঠন জ্ঞান আৰু বেখাৰ অব্যৰ্থতা বিস্ময়কৰ। প্ৰসঙ্গত ধানপালে লিখিছে : There is a lyrical quality, rhythm and a subtle sense of refinements about these sensuous ladies whose portraits are perhaps the best example of art for art sake we have from the past.

ছিগিৰি চিত্ৰৰ সবহভাগ চিত্ৰকে প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ বুলিব পাৰি। বলিষ্ট ড্ৰয়িং আৰু গম্ভীৰ বৰ্ণ প্ৰয়োগেৰে প্ৰতিখন প্ৰতিকৃতিয়েই জীৱন্ত। ছিগিৰি চিত্ৰকলাৰ টেক্‌নিক সম্পৰ্কে কৰা ধানপালৰ আলোচনা অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত যদিও কম কথাবে ভিত্তিচিত্ৰ আৰু টেম্পেৰা পদ্ধতিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য তেওঁ সুন্দৰকৈ দেখুৱাইছে। বেৰত বিভিন্ন প্ৰলেপ বা বক্সলেপ দি ছবিৰ গ্ৰাউণ্ড বা তল দেশ তৈয়াৰ কৰিছিল। সেউজীয়া আৰু নীলাৰ বাহিৰে প্ৰায়বোৰ ৰঙেই মাটিৰপৰা তৈয়াৰ কৰা হৈছিল। সেউজীয়া আৰু নীলা ৰং প্ৰয়োগত ছিগিৰি শিল্পীৰ মিতব্যয়িতা লক্ষ্যণীয়। সম্ভৱতঃ এই দুটা ৰং সহজলভ্য নাছিল, নহলে দুয়োটাৰে প্ৰস্তুত প্ৰকৰণ কণ্টসাদ্য আছিল যেন অনুমান হয়।

সপ্তম শতাব্দীৰ হিন্দাগাল বিহাৰৰ চিত্ৰমালাতকৈ পোলামাবুদা আৰু ডিম্বালা মহা সেরা বিহাৰৰ ভিত্তিচিত্ৰৰ সম্বন্ধে কৰা ধানপালৰ আলোচনা মূল্যবান। হালধীয়া, মেৰুণ বা শ্ৰুগা ৰঙা ৰং, নীলা সেউজীয়াৰ আভাস, ফৰ্মৰ ষ্টিটমেন্ট, শক্তিশালী বেখাৰ সহজ, সাৱলীল ছন্দোময় গতিৰপৰাই ধানপালে হিন্দাগাল চিত্ৰমালাক ছিগিৰি ঐতিহ্যৰ বাহক বুলি ঠাৱৰ কৰিছে। পোলামাবুদাৰ ডিম্বালা মহা সেরা বিহাৰৰ চিত্ৰকলাৰ বিষয়বস্তু বুদ্ধ আৰু বৌদ্ধ জীৱনগাথা। কেৱল চাহাৱৰ এটা উল্লেখ দি ধানপালে মহা সেরা চিত্ৰকলাৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰমাণ কৰিছে।

সিংহলৰ কোনো প্ৰাচীন বিহাৰেই ডিম্বালা মহা সৈয়াৰ আশ্চৰ্য
 সন্দৰ্ভ বোধ চিত্ৰৰ গৌৰৱ কৰিব নোৱাৰে। কোনো কোনো চিত্ৰ-
 সমালোচক আব্দু ব্দবঞ্জীবিদে পোলাম্বাব্দুৱাৰ চিত্ৰাৱলীক অজ্ঞতাৰ
 শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰসমূহৰ লগৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে
 আজি আব্দু ডিম্বালা মহা সৈয়াত বিশেষ একো দেখিবলৈ পোৱা
 নাযায়। সেই সময়ত বিহাববোৰ ইটাবে সজা হৈছিল আব্দু
 ছবিবোৰ ইটাবে সজা বেবত অঁকা হৈছিল কাৰণেই ছবিবোৰ
 বেছি দিন স্থায়ী নহ'ল। পোলাম্বাব্দুৱাৰ লগত তুলনা নহয়
 যদিও ডামব্দুৱা আব্দু ডেগালদব্দুৱাৰ চিত্ৰাৱলী নিঃসন্দেহে সেই
 সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ সিংহলী চিত্ৰ। দ্বাদশ-ত্ৰয়োদশ শতিকাত পৰ্তুগীজ
 ইংৰাজসকলৰ আগমনৰ লগে লগেই সাৱলীলতা আব্দু গতি
 হেব্দুৱাই সিংহলী চিত্ৰকলা গতানুগতিক হৈ পৰিছিল। □

১৯৬৪

এটা অচিন পখীৰ সৈতে এজন বৃঢ় মানুহ (ভবেন্দ্ৰ সান্যালৰ চিত্ৰ সম্পৰ্কে এটা টোকা)

ভবেন্দ্ৰ সান্যাল পঞ্চাশৰ দশকৰ ঐতিহাসিকভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ এজন আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ। কুৰি আৰু ত্ৰিশৰ দশকত গগণেন্দ্ৰনাথ, অম্ৰতা ছেব-গিল, চিত্ৰকৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু যামিনী বায়ৰ আবিৰ্ভাবৰ লগে লগে আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ সূত্ৰপাত হয়। কুৰি দশকটোৰ আৰম্ভণীৰ বছৰটোতেই গগণেন্দ্ৰনাথৰ কিউবিস্ট বোমাৰ্শ্টিক চিত্ৰসমূহে সমসাময়িক ভাৰতীয় শিল্প সৃষ্টি আৰু চিন্তাৰ জগতত এক বৈপ্লৱিক পৰিবৰ্তনৰ সূচনা কৰে। উল্লেখযোগ্য যে এইখিনি সময়তে ১৯২২ চনত ওৰিয়েণ্টেল ছোচাইটিৰ উদ্যোগত আৰু গগণেন্দ্ৰনাথ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, শ্বেলা ক্লামবিথৰ প্ৰচেষ্টাত কলিকতাত জাৰ্মান অভিযান্ত্ৰিকবাদী শিল্পীসকলৰ এখন চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়।

ত্ৰিশৰ দশকত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ছন্দ চেতনা, অম্ৰতাৰ ফৰ্ম চেতনা, ফৰ্মৰ শ্ৰায়ী মূল্যবোধ, পূৰ্বণ ভাৰতীয় চিত্ৰৰ বিশেষকৈ অৰ্দ্ধচিত্ৰৰ

বেখা আৰু ফৰ্মৰ সৰলতাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু বামিনী ৰায়ৰ লোক-
শিল্পৰ ঐতিহ্য সম্বন্ধে এই পৰিবৰ্তনক তড়াসিত আৰু বহু
আন্তৰ্নিৰ্বাণক কৰি তোলে।

অৱশ্যে তেতিয়াও আৰ্ট স্কুলবোৰক কেন্দ্ৰ কৰি বিশেষকৈ
প্ৰতিকৃতি আৰু নিসৰ্গ চিত্ৰ অশ্বকনত বিলাতী একাডেমিক বা
প্ৰথাসিদ্ধ বাস্তৱবাদৰ আৰু বেংগল স্কুলৰ নব্য ধৰ্মপদী ধাৰাৰ
পূৰ্ণ পয়োভৰ চলি আছিল। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ এই ভাবাবেগ
সৰ্বস্ব মেল'ড্ৰামাটিক, অতীতমুখী, কাব্য-মহাকাব্য-পদাৰণ নিৰ্ভৰ,
আৰু বিশেষকৈ সমসাময়িক জীৱন আৰু অনুভূতি-বিমুখ এটা
নিস্তেজ বাতাবৰণৰ মাজৰপৰা চল্লিশৰ দশকত মিসকল প্ৰতিভাবান
শক্তিলালী, বৈষ্ণৱিক ভাৱসম্পন্ন চিত্ৰশিল্পী ওলাই আহিছিল,—
সেই বংশম্বৰী শিল্পীসকলৰ ভিতৰত সান্যালো আছিল এজন।

শৈলজ মুখাৰ্জী, বেদ্ৰে, হেম্বাৰ, কুলকাৰ্ণি, সান্যাল প্ৰমুখ্যে
শিল্পীসকলে এই প্ৰতিকূল অৱস্থাক অতিক্ৰম কৰি স্বাৰ্থ
আধুনিক চিত্ৰকলাক ভাৰতৰ মাটিত আৰু ভাৰতীয় মানসত
সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰে। তেখেতসকলৰ এই প্ৰচেষ্টাত পথৰ সম্বন্ধ
দিছিল,—ববীন্দ্রনাথ, অমৃতা আৰু বামিনী ৰায়ৰ শিল্প-চিন্তা
আৰু সৃষ্টিয়ে। চিত্ৰকলাৰ নতুন নন্দনতন্ত্ৰৰ সম্পৰ্কে বিনয় কুমাৰ
চৰকাৰে লিখা *The Aesthetics of Young India** নামৰ
প্ৰবন্ধই সেই সময়ত শিল্পী আৰু শিল্পবাসিক সমাজত বিশেষ একো
প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিব পৰা নাছিল যদিও ছবি এখনৰ নিৰ্মাণত
সংযুতি আৰু জ্যামিতিক দিশটোৰ গুৰুত্বৰ সম্পৰ্কে কোনো
ভাৰতীয়ই চৰকাৰৰ আগতে একো কথা লিখা বা কোৱা নাছিল।
বিশ্বভাৰতীৰ কলা-ভৱনৰ শিল্পসমালোচক হিচাপে ১৯২২-২৩ চনত
পাশ্চাত্যৰ শিল্প আন্দোলনসমূহৰ সম্পৰ্কে দিয়া খেঁজা ক্ৰান্তিবিধ
বক্তৃতাসমূহেও নতুন চিন্তা ভাৱনাৰ এক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছিল।

* *Rupam*, No 9, Jan, 1932

চল্লিশৰ দশকৰপৰাই বিভিন্ন মাধ্যমত সান্যালৈ একেৰাহে ছবি আঁকি আহিছে, এতিয়াও নতুন নতুন ছবি আঁকি আছে। '৪৮ৰ পৰা '৬০লৈ এই বোলটা বছৰ সান্যালৰ শিল্পী-জীৱনৰ আটাইতকৈ ফলৱতী, গুৰুত্বপূৰ্ণ বছৰ। তেখেতৰ অধিকাংশ স্মৰণীয়, উল্লেখযোগ্য, প্ৰতিনিধি স্থানীয় বিখ্যাত ছবি এই সময়ছোৱাতে অঁকা।

লাহোৰৰ মেয়ো আৰ্ট স্কুলৰ উপাধ্যক্ষ পদ ইস্তফা দি ১৯০৬ চনত সান্যালৈ লাহোৰ স্কুল অভ ফাইন আৰ্টছ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। লাহোৰত থকা দীঘল সময়ছোৱাক সান্যালৰ শিল্পী-জীৱনৰ প্ৰস্তুতি-পৰ্ব বুলিব পাৰি। এই সময়ছোৱাতেই তেখেত অমৃত ছেৰ-গিলৰ সান্নিধ্যলৈ আহে। অমৃত ভেতিয়া মাজে মাজে লাহোৰত, মাজে মাজে চিমলাত আছিল। সান্যালৰ শিল্পী-জীৱনৰ আগছোৱাৰ বচনা 'দা আউটকাস্ট'তেই (১৯৪০) অমৃতৰ লগত হোৱা তেখেতৰ আত্মীয়তা লক্ষ্য কৰা যায়। কেৱল সান্যালৈই নহয়, সেই সময়ৰ ভালেকেইজন প্ৰতিভাবান শিল্পী প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে অমৃতৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। অমৃতৰ ফৰ্ম, গঠন, বৰ্ণচয়ন, বিশেষকৈ তেল বঙৰ অসাধাৰণ প্ৰয়োগ ক্ষমতাই শিল্পীসকলক বিশেষভাৱে আকৃষ্ট কৰাই নহয়, চিত্ৰ-ভাষা সম্বন্ধে নতুনকৈ ভাবিবলৈ বাধ্য কৰাইছিল। উল্লেখযোগ্য যে অমৃতৰ সময়ৰপৰাই ওবাচ, টেম্পেৰা আৰু পানী বঙতকৈ তেল বঙৰ প্ৰতিহে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকল অধিক আগ্ৰহী হোৱা দেখা যায়।

দেশ বিভাজনৰ ঠিক পিছতেই সান্যাল দিল্লীলৈ আহে আৰু ঠৈলজ মূখাৰ্জী, সত্যীশ গুজৰাল, ভাস্কৰ ধনবাজ ভগ্ন আদি শিল্পীসকলকলৈ 'দিল্লী শিল্পী চক্ৰ' গঢ়ি তোলে। ১৯৫২ চনত তেখেতে দিল্লী পলিটেকনিকৰ অধ্যাপকৰ পদ গ্ৰহণ কৰে। সান্যালৰ শিল্প-প্ৰতিভা আৰু শিল্পী-ব্যক্তিত্বৰ বিকাশ আৰু প্ৰসাৰত এই বৃদ্ধা অনুষ্ঠানৰ অৱদান নগণ্য নহয়। এই সময়ছোৱাতেই তেখেতে

ইউৰোপ আৰু মাৰ্কিন যুক্তৰাষ্ট্ৰ ভ্ৰমণ কৰি পশ্চিমীয়া চিত্ৰকলাৰ মহান ঐতিহ্য, বিশেষকৈ কুৰি শতিকাৰ শিল্প-আন্দোলনসমূহৰ প্ৰকৃতি, নান্দনিক বৈশিষ্ট্য আৰু ফলশ্ৰুতি সম্বন্ধে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা অৰ্জন কৰাৰ সুযোগ পায়।

কলিকতাৰ একাডেমি অভ ফাইন আৰ্টছত থকা 'গাল' উইথ তানপুৰা'ৰ (১৯৬১) বাহিৰে সান্যালৰ আশি কোনো মূল চিত্ৰ দেখাৰ সুযোগ পোৱা নাই। কলেজত পঢ়ি থকা সময়তে মূল্যবান আনন্দ সম্পাদিত বিশ্ববিখ্যাত ভাৰতীয় কলা-পত্ৰিকা 'মাৰ্গ'ৰ পঞ্জাব সংখ্যাত (১৯৪৪, মাৰ্চ, নং ২) ছপা হোৱা তেখেতৰ তিনিখন চিত্ৰৰ স্মৃতি আজিও অম্লান হৈ আছে; বিশেষকৈ 'হমৱাড' নামৰ চিত্ৰখনৰ কান্ধত কেঁচুৱা লৈ থকা মানুহগৰাকীৰ সেই চাবনিটো আৰু চকুৰ বগা অংশখিনি।

সান্যালৰ প্ৰায়বোৰ চিত্ৰয়েই অবয়বী (figurative)। সাম্প্ৰতিক কালত অৱশ্যে একান্ত পৰীক্ষামূলকভাবে দুই-এখন নিৰাবয়বী চিত্ৰও তেখেতে আঁকিছে।

জীৱনৰ লগত সহজাত এক সহৃদয়তা সান্যালৰ অধিকাংশ চিত্ৰৰ মৰ্মবাণী। গ্ৰাম্য-জীৱনৰ দুখ-দৈন্য আনন্দ-বেদনাই তেখেতৰ আগতীয়া সাৰ্থক চিত্ৰসমূহৰ প্ৰধান বিষয়বস্তু আছিল। গীতিময় এই চিত্ৰসমূহত যি জীৱন চিত্ৰিত হৈছিল,— দাবিদ্য আৰু দৈন্যৰ মাজতো সি আছিল সতেজ, আনন্দ আৰু উল্লাসৰ মাজতো স্থিৰ, অটল, প্ৰত্যাশা, প্ৰতীক্ষা আৰু প্ৰত্যয়েৰে পূৰ্ণ আৰু অপূৰ্ণ।

কিছু মূল ছবি নেদেখাকৈ সান্যালৰ চিত্ৰ সম্পৰ্কে কোনো পূৰ্ণাংগ আলোচনা কৰিব নোৱাৰিব। তাতে তেখেতৰ চিত্ৰৰ প্ৰতিশ্লিষ্টিও পোৱা নাযায়। তেখেতৰ কিছু শেহতীয়া ছবি শ্লাইফতহে চকামকাকৈ দেখিছোঁ। কেৱল দুখন ছবি আৰু এটা ডাম্বৰ্কাৰ সম্বন্ধে কৰা এই আলোচনা সান্যালৰ শিল্প-কীৰ্তিৰ এটা অতি সাধাৰণ পৰিচয়হে মাথোন।

আলোচনা কৰিবলৈ লোৱা দৃশ্যোখন ছবিয়েই বঙাই।

বৰ্ণৰ সম্বন্ধি আৰু বৈসাদৃশ্য, সম্ভাৰিন্যাস, স্পেচ নিৰ্মাণ আৰু বিভাজন, প্লাষ্টিক চেতনা আৰু অনদ্ভূতিৰ তীব্ৰতাৰ ফালৰপৰা সান্যালৰ 'শৃংগাৰ' (বচনা-কাল ১৯৪৮) এখন বসোত্তীৰ্ণ চিত্ৰ। বৰ্ণৰ মণ্ডনধৰ্মী (decorative) প্ৰয়োগ আৰু ৰূপভংগীৰ (pattern) ওপৰত দিয়া গুৰুত্বই, বিশেষকৈ ছবিখনৰ সম্ভাৰিন্যাসে ৰাজপুত অণুচিহ্নলৈ মনত পেলায়। গাৰু, বৰমাল, কলহ, নন নাৰী দেহৰ আৰু বেষখনত দীঘলকৈ (মানুহগৰাকীৰ মূৰৰ পাছফালে থকা) থকা বঙাই,—গাৰুটোৰ দৰ্হই মূৰৰ, কলহটো থকা সৰু টেবুলখনৰ : মানুহগৰাকীৰ দেহবেখাৰ (contour) আৰু নিতম্ব দেশ ছুই থকা চুলি-কোছাৰ ক'লাই, বিশেষকৈ আচী'-ফণী আৰু বিছনাখনৰ বগাই (আধুনিক চলচ্চিত্ৰত ব্যৱহৃত নিগেটিভৰ বগাৰ দৰে) সৃষ্টি কৰা বৈসাদৃশ্য আৰু বৈপৰীত্যই ছবিখনত এক প্ৰচণ্ড আবেগ আৰু উত্তেজিত পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিছে। এই আবেগ আৰু উত্তেজনাই ছবিখনৰ প্ৰধান বস্তু। সেই কাৰণে উজ্জ্বল ৰঙা বংটোৱে ছবিখনত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। প্ৰসাধনবতা নাৰীৰ দৰে প্ৰথাগত বিষয় এটাই চমৎকাৰ সম্ভাৰিন্যাস, বৰ্ণ চয়ন আৰু বিশেষকৈ স্পেচ নিৰ্মাণ আৰু ব্যৱহাৰৰ দক্ষতা আৰু অভিনবত্বত স্মৰণীয় শিল্প-ৰূপৰ মৰ্যাদা লাভ কৰিছে। স্পেচ নিৰ্মাণ আৰু বিভাজনে ছবিখনত থকা ফৰ্ম বা বস্তুদোৰৰ মাজত দৃষ্টি সৃষ্টি কৰিছে : সেইদৰে সিহঁতৰ মাজত সম্পৰ্কও প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে আৰু বৰ্ণকো প্ৰাণিত আৰু অধিকতৰ ব্যঞ্জনাৱয় কৰি তুলিছে।

স্পেচৰো ফৰ্ম আছে। মজিয়াখনৰ চিকুজাকৃতি ঈষৎ সেউজীয়া আৰু বিছনাখনৰ শিতানৰফালে থকা বেষখনৰ পাতল সেউজীয়া অংশই ছবিখনলৈ গভীৰতা আনিছে যদিও এই গভীৰতাক

অধিকতৰ বাস্তৱ কৰি তুলিছে ছবিখনত থকা শূন্য ঠাইখিনিয়ে। আৰু এই গভীৰতাক বেৰৰ মাজ ভাগত থকা উজ্জ্বল বগা অংশক দৃশ্যকোষৰ হালধীয়াৰপৰা পৃথক কৰি ৰখা ধিয় ডাঠ ক'লা ৰেখা দৃড়ালে উৰ্দ্ধাধ (vertical) বিস্তৃতি দিছে। বহি থকা নন্দ নাৰীৰ কঁকালৰ তলৰ অংশৰ দেহৰেখা যামিনী ৰায়ৰ আগতীয়া ছবিৰ ৰেখাৰ দৰে ডাঠ আৰু দৃঢ় হোৱা সন্ত্ৰেও ব্যঞ্জনা শক্তি হেৰুৱাই পেলোৱা নাই বৰং নাৰী-দেহৰ তৃষা, নাৰী-মনৰ প্ৰতীক্ষা, আকুলতাক—তেজ-মণ্ডহৰ পাৰ ওপোচা বৈভৱেৰে মূৰ্ত, অবসৰী কৰি তুলিছে। ভৰি থকা গিলাছ আৰু কলহটো প্ৰসাধনৰতা প্ৰগলভাৰ দেহৰ পূৰ্ণতাৰেই প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে।

সান্যালৰ আনখন সুন্দৰ চিত্ৰ হ'ল 'এন অল্ড মেন উইথ এন আননউন বাৰ্ড'। এই চিত্ৰখনৰ বগুণি লুপ্তি পৰিহিত বৃদ্ধ মানুহজনৰ বহাৰ ভংগীটোৱেই—(ষিটো ভংগীৰ লগত আমি সকলোৱেই পৰিচিত) নিহিত প্ৰাণ-চাঞ্চল্যৰ বলত বিচিত্ৰ ভাৱ-ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰিছে। সম্ভৱতঃ সান্যালৰ এইখন এখন শ্ৰেষ্ঠ প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ।

পঞ্চাশতাব্দীৰ সংবেদী গভীৰ পাতল নীলাৰ বিপৰীতে লুপ্তিখনৰ বগা, সোণোৱালী আৰু সেউজীয়াই, কান্ধত পৰি কাণত খুঁটিয়াই থকা অকণমানি পখীটিৰ গাৰ সেউজীয়া আৰু ঠোঁট আৰু নেজৰ উজ্জ্বল বগাই বৃদ্ধৰ মনৰ এই বিশেষ মূৰ্ছটোক গঢ়ি তুলিছে। নীলাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বৃদ্ধ কেনে অক্লান্ত সৃজনশীল শক্তি, সংকল্প আৰু দৃঢ়তা। এই-এখন্তেক বিপ্ৰায় লৈছে, হৰুতো বিপ্ৰায়ো লোৱা নাই। কঁকালৰ ওপৰ অংশৰ গঠনগত কাঠিন্যৰ মাজেদি বৃদ্ধৰ মূৰ্ছমণ্ডলত প্ৰকাশ পোৱা প্ৰবুদ্ধোচিত বৌদ্ধনোচিত আকাংক্ষা, সংকল্প আৰু দৃঢ়তা—একান্ত অলসভাৱে অঠিত ভৰ দি মেলি দিয়া বাওঁহাতখনেৰে আৰু ডললৈ পেলোৱা খোৱা সোঁ হাতখনেৰে কেনে অসীম নীলাৰ

মাজলৈ বিস্তাৰিত আৰু প্ৰেৰিত হৈছে। নীলা বংটো কেৱল ছবিখনৰ পশ্চাদভূমিতে সীমাবদ্ধ হৈ থকা নাই, ই অতিশয় অৰ্থব্যঞ্জকভাৱে বৃন্দৰ চৰ্ম আৰু ডাঢ়িৰ কোনো কোনো ঠাইলৈ বিয়পি পৰিছে আৰু নীলাৰ মাজেদি ঠায়ে ঠায়ে বিৰিঙা উঠা স্তম্ভ বগাৰ আভা বৃন্দৰ ডাঢ়িৰ দৃঢ়কায়ত সম্পূৰ্ণভাৱে বগা হৈ পৰিছে। নেজ বঙা অকণমানি অঁচিন চৰাইটোৱে যেন বিশ্বস্তজ্ঞান্ডৰ সকলো বহস্য বৃন্দৰ কাণত খুঁটিয়াই খুঁটিয়াই কোনেও নশুনাকৈ কৈছে। নীলাৰ মাজৰ কোনোবাখিনিৰপৰাই হয়তো চৰাইটো উৰি আহিছে।

কাম্বত পৰি থকা চৰাইটোলৈ দিয়া বৃন্দৰ বেঁকা নিম্পলক চাৰিনিটো আৰু মেলি ধোৱা বাওঁ হাতখনেই এই সাৰ্থক বসোস্তীৰ্ণ ছবিখনৰ প্ৰধান বস্তু যেন লাগে। বাৰ্ধক্যৰ প্ৰতি নিৰ্বিকাব, সত্য-জীৱন-শিল্পৰ বহস্যসম্বানী এই বৃন্দ সান্যালৰেই যেন আত্ম-প্ৰতিকৃতি।

সাদৃশ্য বা likeness বা identification ৰ লগত আধুনিক কি পৌৰাণিক প্ৰকৃত প্ৰতিকৃতি চিত্ৰৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। প্ৰাচীন ভাৰতীয় আৰু প্ৰাচীন চীনা সকলে ভবাৰ দৰে প্ৰতিকৃতি-খনে কাক প্ৰকাশ কৰিছে বা কি প্ৰকাশ কৰিছে (আদি ম্যালবোৰ ভাষাত signify) সেইটোহে আচল কথা।

সান্যালৰ আন কেইখনমান প্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ হ'ল—বাজস্থানী উম্মান ('৫০), উম্মান উইথ বাৰ্ড ('৬১), পেডলাৰ ('৫৪), ইন ব্ৰাউণ মড ('৬০) আৰু দা লাষ্ট স্লোগল।

সান্যাল এজন প্ৰতিভাশালী ভাস্কৰো। বিভিন্ন মাধ্যমত তেখেতে ভালেমান মূৰ্তি কৰিছে। তেখেতৰ শৈলজ মূৰাজী (ব্লোজ) এটি উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। শিল্প-প্ৰাণ বৃন্দৰ অকৃতি আৰু পূৰ্ণতাৰ আকৃতি—মূৰ্তিটোৰ মূৰমণ্ডলত প্ৰকট হৈ উঠা স্নায়ুৰাজীৰ মাজেৰে শিহৰিত হৈ উঠিছে। আন দুটা

তেখেতৰ উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্য হ'ল—অম্বা (ব্ৰোঞ্জ), আৰু হেড ষ্টাডি (প্লাষ্টাৰ) ।

১৯০২ চনত ডিব্ৰুগড়ত সান্যালৰ জন্ম হয় । উচ্চ শিক্ষাৰ্থে ১৯২০ চনত কলিকতালৈ যায় আৰু শ্ৰীৰামপুৰ কলেজত ভৰ্তি হয় । কলেজ এৰি ১৯২১ চনত গান্ধীজীৰ আহ্বানত অসহযোগ আন্দোলনত যোগদান কৰে । ১৯২৩ চনত কলিকতা আৰ্ট কলেজত ভৰ্তি হয় আৰু তৃতীয় দশকৰ কোনোবা এটা সময়ত লাহোৰলৈ যায় আৰু তাতেই তেখেতৰ প্ৰকৃত শিল্পী-জীৱনৰ সূচনা হয় । সুদীৰ্ঘ ন বছৰ কাল তেখেত ললিত কলা অকাডেমিৰ চেঞ্চুৱাৰী আছিল । বৰ্তমান তেখেত অকাডেমিৰ উপ সভাপতি । পাশ্চাত্যৰ কেইবাটাও চিত্ৰশালাত তেখেতৰ ছবি স্থায়ীভাৱে প্ৰদৰ্শিত হৈছে । □

১৯৭৯

শিশুকলা আৰু শিশুকলা শিক্ষাৰ সম্পৰ্কে কিছু কথা

The art of childhood dies with childhood

—Andre Malraux

১

যোৱা কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভালেকেইখন শিশু কলা শিক্ষানুষ্ঠান গঢ়ি উঠিছে। কোনোখনত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ সংখ্যা দশৰো ওপৰ হৈছে। মাজে-সময়ে, কেতিয়াবা ইখনৰ পিছত সিখনকৈ শিশু চিত্ৰাঙ্কন প্রতিযোগিতা, শিশু চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী হোৱাটোও আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ। কলা শিক্ষাৰ প্ৰতি শিশু আৰু অভিভাৱকসকলৰ বাঢ়ি অহা আগ্ৰহ অনুৰাগৰ গুৰিতে যে কেইখনমান শিক্ষানুষ্ঠানৰ আন্তৰিক আশাদৰ্শীয়া প্ৰচেষ্টাই বিশেষ উৎসৰ্গাৰ যোগাইছে এই কথা নুই কৰিব নোৱাৰি। এই কেন্দ্ৰত অৱশ্যে নাছাঁৰী, মণ্টেছৰী স্কুলবিলাকৰো কিছু বৰঙণি আছে। নিঃসন্দেহে এইবোৰ বৰ লাগতিয়াল আৰু প্ৰশংসনীয় কৰ্ম হৈছে। বিশেষকৈ যেতিয়া আজিও শিশুৰ কল্পনা-শক্তি,

সংবেদনশীলতা, চাক্ষুৰ চেতনা, সৌন্দৰ্য-চেতনা আৰু সৃজনশীল
মনটোৰ বিকাশ আৰু প্ৰকাশৰ কাৰণে আমাৰ স্কুলীয়া শিক্ষা-
ব্যৱস্থাত শিল্প-শিক্ষাই পাবলগীয়া অগ্ৰাধিকাৰ আৰু গুৰুত্ব
পোৱা নাই।

গুৱাহাটীত অনদ্ভূত হোৱা ভালেকেইখন শিশু চিত্ৰকলা
প্ৰদৰ্শনী আমি চাইছোঁ। মাজতে গুৱাহাটীৰ তিনিটা শিল্পানুষ্ঠানৰ
পৰা একাধিকখন ছবি সংগ্ৰহ কৰি মনোযোগ দি চোৱাৰ পিছত
আমাৰ অভিপ্ৰায় হ'ল,—আমাৰ ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা অধিকাংশ
ছবিতেই শিশু কলাৰ প্ৰকৃত চৰিত্ৰ বা প্ৰকৃত শিশু শিল্পীৰ
সত্যদৰ্শিত প্ৰতিভাত হোৱা নাই। সিবোৰৰ অধিকাংশই কোনো
প্ৰাপ্তবয়স্ক শিল্পীৰ বা পাঠ্য-পুথিত ছপা হোৱা ছবিৰ স্ফুল,
বিফল অনুকৰণ মাথোন। সবু সবু ল'ৰা-ছোৱালীৰ মনত এই
দৃশ্যমান জগতখনে উদ্বেগ কৰা আনন্দ আৰু বিস্ময়বোধ
সিবোৰত নাই।

অনাবিল এক আনন্দবোধৰ, বিস্ময়বোধৰ সাৱলীল সৰল
মুহুৰ্ত্ত অভিব্যক্তিৱেই ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা ছবিৰ বৈশিষ্ট্য আৰু
বৈভৱ। সেই কাৰণেই আমি কেতিয়াবা চাৰি-পাঁচ বছৰীয়া শিশু
এটিয়ে একো নম্বা-নিচিন্তাকৈয়ে, একেবাৰে অসতৰ্ক মূহুৰ্ত্ত
এটাত অঁকা ছবি এখন চাই অৱাক, মূগ্ধ হৈ পৰোঁ, নিৰ্মল এক
অনিৰ্বচনীয় আনন্দৰ আশ্বাদ লাভ কৰোঁ। সহজাত সংবেদন
শক্তি, আবেগ-কল্পনা-অনুভূতি আৰু আনন্দৰ মাজেৰে বস্তু-
জগতখনক,—তাৰ বৈচিত্ৰ্যময় ৰূপ, বৰ্ণ, ৰেখা, আকাৰ, অবয়ব,
স্পৃশ্যগুণক—বেনেকৈ দেখে তেনেকৈ নহয়, বেনেকৈ শিশুৰ মনে
জানে তেনেকৈ আঁকে। অৰ্থাৎ শিশুৱে অঁকা যি কোনো এটা
বস্তু বা তাৰ কৰ্ম,—বেনে এটা জৰ বা মানুহ—বাস্তৱত সেই
বস্তুটো বা মানুহটো দেখি হোৱা ধাক্কাৰ পৰাহে আঁকে। সেই
কাৰণে শিশুৰ ছবিত মানুহটো বা জৰটো সিহঁতৰ স্বাভাৱিক,

যথাদৃষ্ট ৰূপত আমি দেখা নাপাওঁ। মানুহটো বা ঘৰটোৱে
শিল্পৰ ছবিত বিমূৰ্ত, অৰ্ধ-বিমূৰ্ত, ৰূপাৰোপিত (stylised)
প্ৰতীকী ৰূপ এটাৰ মাজেৰেহে প্ৰকাশ লাভ কৰে।

সৱলীল মন্ত্ৰ অভিব্যক্তিৰ ফালৰপৰা আদিম চিত্ৰ-কলাৰ
লগতহে শিল্প-চিত্ৰৰ তুলনা হয়। সমাজ নৃ-বিজ্ঞানীসকলে আদিম
মানুহৰ মানসিক গঠনৰ লগত শিল্পৰ মানসিক গঠনৰ সাদৃশ্য
আৰু সম্পৰ্ক থকা কথাও কৈছে।

আদিম চিত্ৰশিল্পীৰ দৰে শিল্পৱেও প্ৰত্যক্ষ পৰ্যবেক্ষণৰ
যোগেদি তেওঁৰ অজ্ঞাতেই যি কোনো এটা দৃশ্য বা বস্তুৰ মৌলিক
উপাদানসমূহ সংগ্ৰহ কৰে। স্বস্তা আৰু সহজাত উপলব্ধিৰে
সিবোৰক আত্মসাৎ কৰে আৰু গাঢ় উজ্জ্বল প্ৰাথমিক বৰ্ণ প্ৰয়োগ
কৰি—সেই বস্তু বা দৃশ্যক ব্যঞ্জনাৱয় ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। মন
কৰিবলগীয়া কথা,—অনুভূতিৰ সাহায্যত শিল্পৱে বেনেকৈ ছবিৰ
সম্ভাৱন্যাস ৰচনা কৰে, লোক-শিল্পীয়েও তেনেকৈ সম্ভাৱন্যাস
ৰচনা কৰে। মণ্ডনধৰ্মিতাৰ ক্ষেত্ৰতো লোককলাৰ লগত শিল্প-
কলাৰ আত্মীয়তা দেখা যায়।

জে এইচ. পেন্সতালঅৰি (১৭৪৬—১৮২৭) আৰু এফ.
ফ্লয়বেলৰ (১৭৮২—১৮৫২) সময়ৰপৰাই বিশেষকৈ এই শতিকাত
—মনোবিজ্ঞানী, শিক্ষাবিদ, শিল্প-সমালোচক, সমাজ নৃ-বিজ্ঞানী-
সকলৰ মাজত শিল্প-কলা সম্পৰ্কে যথেষ্ট আলোচনা-পৰ্যালোচনা
হৈছে। অ'ৰি মাতিছ, ব্লাকু'চি, পল গোগ্যা, পল ক্লে, মিৰ', জী
ডুবুফে আদি ভালেকেইজন বিখ্যাত পশ্চিমীয়া শিল্পী আৰু
এসময়ত আমাৰ নন্দলাল বসু, বামিনী বায়ো শিল্প-কলাৰ প্ৰতি
আকৃষ্ট, আৰু শিল্প-কলাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হোৱা কথা
আমি জনো।

কেইদশকমানৰ আগলৈকে শিল্পচিত্ৰক শিল্পৰ মৰ্যাদা দিয়া
হোৱা নাছিল। আজিও বহুতেই শিল্পক সজ্ঞানশীল শিল্পী

হিচাপে স্বীকৃতি দিব নোখোজে। এতিয়াও কোনো দেশেই শিল্পকলাৰ ইতিহাসত শিশু-চিত্ৰক কোনো স্থান দিয়া হোৱা নাই। আদে ম্যালৰোৱৰ কথা হ'ল,— *though a child is often artistic, he is not an artist. ...His procedure is different in kind from the artist's, since the artist treasures up his acquired knowledge—and this would never enter the child's head. The child substitutes the miracle for craftsmanship. ...painting above all for himself, he is not trying to impose his 'art' on others.*

মানুহৰ হাজাৰ বছৰীয়া শিল্প-ঐতিহ্যৰ লগত সচেতনভাৱে কোনো পৰিচয় নোহোৱাকৈ, সজ্ঞান কোনো ভাবনা-চিন্তা নোহোৱাকৈ, ডাঙৰৰ কোনো অক্ষন-কৌশল আয়ত্ত নকৰাকৈ শিশুৱে আঁকে। ডাঙৰৰ মাজত প্ৰচলিত ধ্যান-ধাৰণা, বিধি-নিয়মৰপৰা, পৰম্পৰাৰপৰা মুক্ত কাৰণেই শিশুৰ ছবিত অবাধ অভিব্যক্তি। এই মুক্ত অভিব্যক্তিৰ ঐশ্বৰ্যই শিশু-কলাৰ প্ৰধান ৰূপগত, গুণগত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য।

২.

শিশু-কলা শিক্ষা-সম্পৰ্কীয় কেইটামান কথাৰ প্ৰতি আমাৰ শিল্প-শিক্ষক, শিক্ষাবিদ, কলাবাসিক আৰু অভিভাৱকসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাই এই চমু আলোচনাটিৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। কেৱল আলোচনাটিৰ ভূমিকা হিচাপেহে ওপৰৰ কথাখিনি কোৱা হ'ল।

শিশু কলা বুলি ক'লে সাধাৰণতে পাঁচৰপৰা পোন্ধৰ বছৰীয়া ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা ছবিকে বুজোৱা হয়। আমি কিন্তু তিনিৰপৰা এঘাৰ বছৰ বয়সীয়া ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা ছবিকহে প্ৰকৃত শিশুকলা বুলি ক'ব খোজো। এঘাৰ পাৰ হোৱাৰ লগে

লগেই সবহ সংখ্যক ল'ৰা-ছোৱালীৰ মাজত থকা শিশু-মনটো
 ক্ৰমাৎ নিষ্ক্ৰিয় হৈ আহে, পাৰিপাৰ্শ্বিকতা আৰু নিজৰ সম্বন্ধে
 সচেতন হৈ পৰে ; অনদ্ভৱ, পৰ্যবেক্ষণ আদি সকলো ক্ষেত্ৰতে
 ডাঙৰক বোছিকৈ অনুসৰণ কৰিবলৈ ধৰে । অৱশ্যে বহু বয়সিয়াল
 মানুহৰ মাজতো গোপনে বা দেখাকৈ শিশু-মনটো সজীৱ সন্ধিয় হৈ
 থকা দেখা যায় । ৰোমানিয়াৰ বিশ্ববিখ্যাত আধুনিক ভাস্কৰ্য
 শিল্পী ব্ৰাকু'চিয়ে এষাৰ খুব মূল্যবান কথা কৈছিল, "বিমান
 দিনলৈকে মানুহৰ ভিতৰত শিশুটো জীয়াই আছে সিমান
 দিনলৈকে সৃষ্টি বা শিল্পকৰ্ম সম্ভৱ ।" ব্ৰাকু'চিৰ বাৰ্ড, কিছ,
 মিউজ আদি অমৰ শিল্পকৰ্মই শিশু-সৃজনত সবলীকৰণৰ মাহাত্ম্যকে
 প্ৰতিপন্ন কৰিছে ।

প্ৰকৃততে ছবি আঁকিবলৈ, গান গাবলৈ, কবিতা লিখিবলৈ
 কোনেও কাকো শিকাব নোৱাৰে, যদিও আমি বহুৰ বহুৰ ধৰি স্কুল-
 কলেজত শিকাই আছোহ'ক, শিকাই থকাৰ প্ৰয়োজনো আছে ।

আমি ছবি আঁকিব পাৰো বা নোৱাৰো, কিবা কথা এটা শুবা
 মাত্ৰকেই সেই কথাৰ চিত্ৰৰূপ এটা আমাৰ মনৰ মাজত ভাহি উঠে ।
 চীনা, আৰৱী আখৰৰ কথা নকওঁৱেই, আমাৰ অসমীয়া আখৰবোৰো
 যেন একোখন ছবিহে । যেনে এ, ৭, ম, ভ, ঝ, ল ইত্যাদি ।
 আমাৰ কাইথেলী আখৰবোৰ বৰ সুন্দৰ । প্ৰতিটি শিশুৱেই
 সহজাত সৃজনশীল প্ৰতিভাৰ অধিকাৰী, কিন্তু সংবেদনশীলতা
 আৰু সৃজনশক্তি সকলো শিশুৰে সমান নহয় ।

মন কৰিলেই দেখা যায়,—শিশু এটিয়ে ৰোতিয়া আঁকিবলৈ
 লয় বা আঁকি থাকে,—কি আঁকিব, কি আঁকিছে বহু সময়ত তেওঁ
 নিজেই নাজানে । যদি জানে তেওঁ আঁকিব নোৱাৰে, আঁকিলেও
 তেওঁ ভালকৈ আঁকিব নোৱাৰে, বা তেওঁৰ মনঃপুত নহয়, জখৰা
 আঁকি আনন্দ নাপায় । ম্যাকবোৰে ঠিকেই কৈছে,—শিশুৱে নিজৰ
 কাৰণেহে আঁকে । আনে তেওঁৰ ছবিখন ভাল পাব নে কোৱা পাব

সেইটো তেওঁৰ কথা নহয়। আনৰ ওপৰত তেওঁ ছবিখন আৰোপিত কৰিবলৈও নিবিচাৰে।

ছবি আঁকিবলৈ লোৱা ল'ৰাটো বা ছোৱালীজনী ভবিষ্যতে এদিন চিত্ৰকৰ হ'বগৈ লাগিব, বা ভবিষ্যতৰ চিত্ৰকৰ কৰি গঢ়ি তুলিব লাগিব—এনে কোনো কথা হ'ব নোৱাৰে। ল'ৰাটোৱে বা ছোৱালীজনীয়ে তেওঁলোকৰ আৱেগ অনুভূতিয়ে কল্পনাই, চান্দৰ চৈতন্যই, বিস্ময়বোধে মূৰ্ত্ত অভিব্যক্তিৰ কাৰণে উপযুক্ত সৃষ্টিশীল পৰিসংখ্যক এটা,—উৎসাহ উদ্দীপনা পাইছে নে নাই,—সেইটোহে আচল কথা। ল'ৰা-ছোৱালীৰ সৃজনশীল মনটোৱেও আদৰ, আবদাৰ প্ৰতিপাল বিচাৰে।

শিশুক ছবিৰ প্ৰকৰণ-কৌশল শিকোৱা প্ৰয়োজন নাই, অংকা-ৰংকাও। এই দৃশ্যমান জগতখনক—ৰূপজগতখনক তেওঁৰ মনে যেনেকৈ দেখিছে, উপলব্ধি কৰিছে, গ্ৰহণ আৰু বৰ্জন কৰিছে তাক তেওঁ যেনেকৈ মন যায় তেনেকৈ প্ৰকাশ কৰক। মনত ৰখা দৰকাৰ, ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অংকা ছবি হাজাৰ চেষ্টা কৰিলেও ডাঙৰে আঁকিব নোৱাৰে।

শিশুৰ ছবি বাস্তৱৰ অনুকৰণ নহয়, বাস্তৱৰ বিকৃতিহে, বাস্তৱৰেই অতি বাস্তৱ, মনচৈতন্যাত প্ৰতীকী কল্পৰূপ অথবা বাস্তৱৰ কৃত্ৰিম বা জাল বাস্তৱধৰ্মী চিত্ৰণ। দৃশ্যমান বস্তুজগতখনক যেনেকৈ তেওঁ দেখিছে তেনেকৈ অংকা নাই, যেনেকৈ জানিছে তেনেকৈহে আঁকিছে।

সেইবাবেই শিশুৰ ছবিত জটিল বস্তুবোৰ ইমান সবলীকৃত ৰূপত প্ৰকাশিত হয়, ইমান অভিব্যক্তিপূৰ্ণ হয়, গাঢ় উজ্জ্বল প্ৰাথমিক বৰ্ণৰ হয় ইমান সমাৰোহ। সকলো সংস্কাৰৰপৰা মুক্ত বাবেই শিশুৱে দৃশ্যমান জগতখনৰ সকলো বস্তুকে মূৰ্ত্ত দৃষ্টিৰে চাব পাৰে, উপলব্ধি কৰিব পাৰে আৰু প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। শিশুৱে অনুকৰণ নকৰে, সৃষ্টি কৰে। কিন্তু শৈশৱ শেষ হোৱাৰ

লগে লগেই শৈশৱৰ শিক্ষা-সৃষ্টিও শেষ হয় আৰু তাতেই
শিক্ষকলাৰ সীমাবদ্ধতা।

তিনিবপৰা এঘাৰ বছৰীয়া ল'ৰা-ছোৱালীৰ শিক্ষাপ্ৰশিক্ষাৰ
কাৰণে অনুসৰণ কৰিবলগীয়া কোনো ধৰা-বন্ধা পাঠ্যক্ৰম নথকাই
বুগুত। শিক্ষকলা শিক্ষায়তনৰ শিক্ষক বা শিক্ষয়ত্ৰী গৰাকীৰ
ভূমিকাটোহে এই ক্ষেত্ৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ। তেওঁ শিক্ষাৰ মন বুজা,
শিক্ষাসুন্দৰ মনৰ মানুহ হোৱা দৰকাৰ। সময়ত তেওঁ ল'ৰাতকৈও
ল'ৰা হ'ব নোৱাৰিলে, শিক্ষায় তেওঁৰ লগ নিবিচাৰে। তেওঁ
যে শিক্ষাৰ এজন প্ৰকৃত লগৰীয়া আৰু বাট দেখুৱাওঁতা এই
কথাটো তেওঁ শিক্ষায়তনত থাকোতে প্ৰতি মূহূৰ্তে মনত ৰাখিব
লাগে। মৰমিয়াল, হাঁহিমুখীয়া, ৰসিক, সহনশীল, বুচিসম্পন্ন,
সংস্কৃতিৱান মানুহ হ'ব লাগে তেওঁ। শিক্ষা-মনোবিজ্ঞানৰ
কিছু কথা তেওঁ জানিলে ভাল হয়। বয়স বঢ়াৰ লগে লগে
শিক্ষা-মনত সংগঠিত হোৱা পৰিবৰ্ত্তনবোৰ তেওঁ ধৰিব পাৰিব
লাগে। অৱশ্যে মন কৰিলে শিক্ষাৰ ছবিতেই তেওঁ শিক্ষামনৰ
পৰিবৰ্ত্তনবোৰ ধৰিব পাৰে।

শিক্ষায়তনত ল'ৰা-ছোৱালীবোৰে ছবি আঁকি থাকোতে প্ৰতিটো
ল'ৰা, প্ৰতিজনী ছোৱালীৰ তেওঁ লগৰীয়া হ'ব। দেখাত একো
নিশিকোৱাকৈ তেওঁলোকক শিক্ষকজনে ইটো-সিটো শিকাব
লাগিব। শিক্ষকজনৰ উপস্থিতিটোৱেই তেওঁলোকক উৎসাহিত,
অনুপ্ৰাণিত কৰিব,—বহু সময়ত বহুত কথা শিকোৱাৰ দৰে হ'ব।
কিবা এটা দেখাদেখিকৈ শিকাব লগা হ'লে, শিক্ষকজনে খুব সতৰ্ক
হৈ—শিকাইছে যে—এই কথাটো শিক্ষাটিয়ে গম পাব নালাগিব।
অৱশ্যে, শিকোৱাতকৈ সহায় বা উৎসাহিত কৰিব বুলি কোৱা
বোঁছ ভাল হ'ব। কি সহায় কৰিব, কেনেকৈ উৎসাহিত কৰিব,—এই
জটিল কথাটো শিক্ষকজনৰ সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্বৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ
কৰিব। কেনেকৈ তেওঁ শিক্ষাটিৰ আবেগ-মনোভূতিত,—সজ্ঞানশীল

আনন্দত কোনো ব্যাঘাত নকৰাকৈ সহায় কৰিব পাৰে সম্ভৱতঃ
কোনেও তাৰ ধৰা-বন্দা নীতি-নিয়ম কিছুমান কৰি দিব নোৱাৰিব।

মাজে মাজে শিক্ষকজনে কোনোবা এটা সময়ত শিক্ষায়তনৰ
বাহিৰলৈ তেওঁলোকক লৈ গৈ—ইটো সিটো জীৱ-জন্তু, চৰাই-
চিৰিকটি, কীট-পতঙ্গ, গছ-গছনি, ফল-ফুল, জ্ঞান-জ্ঞাৰি নৈ-বিল,
পাহাৰ-পৰ্বত, আকাশ-ডাৱৰ, মানুহে সজা বস্তু,—কেতিয়াবা
দূৰৈৰ পৰা, কেতিয়াবা ওচৰৰপৰা, কেতিয়াবা হাতেৰে চুই
চাবলৈকো দিব। বৰ্ণ, ৰূপ, আকাৰ, অবয়ব, স্পৃশ্যাগুণ—এই
বিলাকৰ প্ৰতি থকা তেওঁলোকৰ সহজাত আকৰ্ষণ, বোধ,
তেওঁলোকৰ অজ্ঞাতসাৰেই জিয়াশীল হৈ উঠিব আৰু বাঢ়ি যাব।
আকৌ মাজে-সময়ে সাধুকথা কৈ, নাচ-গান অভিনয়ৰ আয়োজন
কৰি শিশুৰ মনটো সতেজ সৰস কৰি ৰাখিবলৈ যত্ন কৰিব। কিন্তু
ডাঙৰৰ ছবি, মূৰ্তি, সিবোৰৰ প্ৰতিলিপি তেওঁলোকক নেদেখুৱাই
ভাল। শিক্ষায়তনৰ বাহিৰত, ক'ৰবাত হয়তো দেখিব, দেখক।

শিশুৱে ছবি আঁকি থাকোঁতে আটাইতকৈ সাৱধান হ'বলগীয়া
কথাটো হৈছে,—চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন, অক্ষনৰীতি, বৰ্ণ-
চয়ন, বৰ্ণ-প্ৰয়োগ—বিশেষকৈ মনুষ্য প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ
স্বাধীনতা যাতে কেতিয়াও ক্ষুণ্ণ নহয়। কেনেকৈ ক্ষুণ্ণ হ'লেই
তেওঁলোকৰ সম্ভাৱনী মনটো সন্ধিয় হৈ উঠিব, অভিব্যক্তিৰ
সাৱলীলতা বৃদ্ধি হ'ব, ছবিখনৰ ছন্দোময় সজ্জাতি ভাঙি থান্ বান্
হ'ব। গতিকে শিশুৱে নিজে নিবিচৰালৈকে শিক্ষকে শিশুৰ
ছবিত হাত নলগোৱাই শ্ৰেয়। আমাৰ কথা হ'ল,—শিল্পৰ প্ৰকৰণ-
কৌশল, ৰচনা-বিন্যাস সম্পৰ্কে তেওঁলোকক সচেতন নকৰি, আন
কথাত ভৱিষ্যতৰ শিল্পী কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰি তেওঁলোকৰ
কল্পনা শক্তি, আবেগ-অনুভূতি, স্বভাৱ, চাক্ষুৰ বোধক প্ৰতিপাল
কৰাই শিশুকলা শিকানুষ্ঠানসমূহৰ মূখ্য উদ্দেশ্য হোৱা
উচিত।

কেন্দ্ৰীয় ললিত কলাই ১৯৫৬ চনত দিল্লীত এখন আলোচনা-চক্ৰ পাতিছিল। সেই আলোচনাচক্ৰত মূলকৰাজ আনন্দ, কে. কে. হেব্বাৰ, বিক্ৰু দে, এন এছ. বেলেদ, এ. এন. ছেগাল, এম. বায়েল প্রমুখ্যে আমাৰ দেশৰ উনৈশজন প্ৰখ্যাত চিত্ৰ-শিল্পী, ভাস্কৰ্য-শিল্পী, শিল্প-সমালোচক, শিক্ষাবিদে অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। সেই আলোচনা-চক্ৰই শিশুকলা শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত গ্ৰহণযোগ্য বদলি দিয়া পৰামৰ্শসমূহৰ কেইটামানলৈ আমাৰ শিল্প-শিক্ষক, শিক্ষাবিদ আৰু অভিভাৱকসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলোঁ :

* Teaching method should be based upon the dictum 'Free expression without adult imposition'.

* The child should not be taught formal drawing or to copy, because to the child the image is the reality and the object a symbol.

* As far as possible, the training of the hand and the eye should be directed towards the particular art or craft for which the child shows aptitude.

* To encourage exhibitionism which is every way harmful to children. Exhibitions of children's work in arts and crafts should therefore be encouraged not as a 'public show'.

□

পাবলো কইথ ঙ্গ পিকাছো

(জন্ম ১৮৮১ : মৃত্যু ১৯৭৩)

সম্ভৱত শিল্পৰ ইতিহাসত লিওনাৰ্ডো দা ভিঞ্চিৰ পিছত পিকাছোৱেই সবাতেকৈ আন্তৰ্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন শিল্পী। জীৱিত কালতে এনে অভূতপূৰ্ব বিশ্বজোৰা খ্যাতি, সম্মান আৰু ঐশ্বৰ্য-বিভূতিৰ অধিকাৰী হোৱা শিল্পী দ্বিতীয়জন নাই। আধুনিক কলাৰ এজন 'ৰেডিঅল', আধুনিকতাৰ অন্যতম প্ৰবক্তা, এক বিস্ময়কৰ সৌন্দৰ্য-জগতৰ স্ৰষ্টা, সঁচাকৈয়ে ফেনে ফোটোকাৰে বৈ বোৱা এখন উত্তাল নদীৰ লগতহে পিকাছোৰ আশ্চৰ্য, উন্মত্ত সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্বৰ তুলনা হয়।

বাঁদু তেওঁৰ বৰ্ণোজ্জ্বল জীৱনৰ তিনিফুৰি বছৰতকৈও অধিক কাল ফ্ৰাঞ্চতে কটাইছিল, ফৰাচী চিত্ৰকলাৰ প্ৰতিটো আন্দোলনৰ লগত কেতিয়াবা প্ৰত্যক্ষ আৰু কেতিয়াবা পৰোক্ষভাৱে জড়িত আছিল, পিকাছো কিন্তু শেহলৈকে স্পেনীছ শিল্পী হৈয়েই ব'ল। অৱশ্যে দেখাত তেওঁৰ মানসলোকত কোনো দেশ নাছিল, মানুহৰ শিল্প-চেতনা, শিল্প-চিন্তাৰ অতীত আৰু ভবিষ্যতে

ভাৱনা-কল্পনা আৰু ৰূপৰ জগতত নৱজন্ম লাভ কৰিছিল।
 গ্ৰীক, জাৰ্মান আৰু স্পেনীছ মনীষাৰ মাজত থকা অন্তৰ সম্পৰ্কলৈ
 আঙুলিয়াই Udheয়ে পিকাছোৰ প্ৰতিভাক জাৰ্মানিক বুলি
 অভিহিত কৰিছে (...their common tendency to express
 a longing for the infinite, for the transcendental)

এজন স্পেনীছ বনুৱাৰ চেহেৰাৰ—এসময়ত বহু নিৰ্দীপিত, বহু
 বিতৰ্কিত চিত্ৰকৰ ভাস্কৰ, চিৰামিক আৰু গ্ৰাফিক শিল্পী, নক্সাবিদ,
 এচাৰ (Etcher) পাবলো পিকাছোৰ জন্ম হৈছিল দক্ষিণ
 স্পেইনৰ মালাগাত। দেউতাক আছিল মালাগাৰ চাৰুকলা স্কুলৰ
 ড্ৰয়িং শিক্ষক, মাক আন্দালুছিয়ান। হুৱান বেমন হিমেনেথ আৰু
 লৰকাৰ কবিতাত ভাস্কৰ হৈ থকা সেই 'বিননিৰ আন্দালুছিয়া'।
 সৰুতে দেউতাকৰপৰা পাৰ চবাইৰ ছবি এখন নিনিয়াকৈ তেওঁ
 স্কুললৈ নগৈছিল আৰু সেই কালৰপৰাই পিকাছোৱে যাঁড় বঁজ
 চাবলৈ ভাল পাইছিল।

বিশ্ময়কৰ অঙ্কন দক্ষতাবে সাত বছৰ বয়সৰপৰাই পিকাছোৱে
 ছবি আঁকিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। তেওঁৰ দহ বছৰ বয়সত অঁকা
 দা অল্ড কাপোল নামৰ ছবিখন এতিয়াও মালাগা সংগ্ৰহালয়ত
 প্ৰদৰ্শিত হৈ আছে। সোতৰ ওঠৰ বছৰ বয়সত অঁকা ভনীয়েক
 লোলাৰ প্ৰতিকৃতিখন চিত্ৰবাসিকৰ চকুত আজিও স্পিন্ধ আৰু
 সুন্দৰ। ইমান কম বয়সতে বেথা, বৰ্ণচয়ন আৰু বৰ্ণ প্ৰয়োগৰ
 ক্ষেত্ৰত হোৱা পিকাছোৰ কৰ্তৃত্ব আশ্চৰ্যজনক। তেতিয়াই তেওঁৰ
 হাতৰ প্ৰতিটো বেথাই অব্যৰ্থ, সুনিশ্চিত, সাক্ষীল, বলিষ্ঠ আৰু
 অম্ভুতভাৱে ছন্দোময় আৰু ব্যক্তনাক্ষম।

কেইবাগৰাকীও স্পেনীছ শিল্পীবংশৰ লগ হৈ ১৯০০ চনৰ
 অক্টোবৰত তেওঁ পেৰীছলৈ আহে। সৰুৰেপৰা আকাংক্ষা আছিল
 লণ্ডনলৈ যাব,—এজন ডিঙাবাৰী, এজন ভূতাবো য'ত টুপী পিন্ধি
 থকা-ফ'ৰাৰ অধিকাৰ আছে। পেৰীছ হৈ লণ্ডনলৈ যাব বুলি

আহি তেওঁ কিন্তু বৰ্ণনাই পেৰীছতে বৈ গ'ল। পেৰীছত সেইবাৰ তেওঁ মাত্ৰ দুমাহহে আছিল। দ্বিতীয়বাৰ ফ্ৰাঞ্চলৈ অহি (১৯০১) পেৰীছত তেওঁ তেওঁৰ প্ৰথম চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী পাতে আৰু শিল্প-বিক্ষেতা ৰলান্ড আৰু ফৰাচী কবি মেক্স জেকবৰ লগত পৰিচয় ঘটে। ১৯০৪ চনৰপৰা পেৰীছতে তেওঁ নিগাজীকৈ থাকিবলৈ লয়।

আত্মবিৰোধেৰে জৰ্জৰ পিকাছোৰ জীৱনৰ বাণী—স্বাধীনতা, —শিল্পীৰ বাবে অবাধ অফুৰন্ত স্বাধীনতা; বস্তুৰ হৃদবহু ৰূপ বা যথাকৃতি, অনুরূপ, সাদৃশ্য আৰু একাডেমিক বন্ধনৰপৰা শিল্পীৰ কল্পনা আৰু কলাৰ মুক্তি। অসাধাৰণ সাহস, উদ্যোগ, আৱিষ্কাৰ উদ্ভাৱন আৰু অভিনৱ শিল্প-ভাৱনাৰে তেওঁ অন্ততঃ এই শতাব্দীৰ প্ৰথমার্ধত সমগ্ৰ বিশ্বৰ শিল্প-জগতত পোহৰ দেখুৱাই আছিল। মানৱ জীৱনৰ এজন বিচক্ষণ চাক্ষুৰ ভাষ্যকাৰ পিকাছোৰ শিল্প-চিন্তা, বিপুল সৃষ্টিৰ বৈচিত্ৰ্য, ঐক্যহীনতা, অস্থিৰতা, অন্তহীন এষণা আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আধুনিক শিল্পৰ ইতিহাসত অভিনৱ আৰু চাঞ্চল্যকৰ।

পিকাছোৰ জীৱনৰ আগডোখৰৰ চিত্ৰসমূহ পৰম্পৰাগত আৰু সিবোৰ কোনোটো নহয় কোনোটো দিশত নিজ ঠাই কেটালনিয়া, ৰোমানেন্স কলা, ঝুৰবাৰান, এল গ্ৰেকো, ভেলাছকেথ, গোইয়া, মুন্থ, বেনোৱাৰ, ফৰাচী ইম্প্ৰেছনিষ্ট বা মনচ্ছায়াবাদী শিল্পী-গোষ্ঠী, মনে আৰু এড্‌গাৰ ডেগাৰ ওচৰত ঋণী। পেৰীছলৈ অহাৰ পিছত যি তিনিজন শিল্পীয়ে তেওঁক আটাইতকৈ মুন্থ আৰু আকৃষ্ট কৰিছিল, তেওঁলোক হ'ল—পল চেজান, ভান গগ আৰু ভুলোজ লোৱেক। চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু চয়নৰ ক্ষেত্ৰত কিছুদিনলৈ লোৱেক আছিল তেওঁৰ আদৰ্শ। ১৯০৪ চনলৈকে চেজানৰ ছবি তেওঁ দেখা নাছিল যদিও তেওঁৰ ওপৰত চেজানৰ প্ৰভাৱেই আছিল অধিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, গভীৰ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী।

পাভল নীল ৰঙৰ স্তম্ভবিन্যাসত বা পৰ্জাত ৰাতি আৰু বহস্য.

উদ্ভাসিত হৈ উঠা পিকাছোৰ ব্ৰু পিৰিয়ডৰ (১৯০১—১৯০৪) চিত্ৰবাজিৰ মানুহেই আছিল একমাত্ৰ বিষয়বস্তু । গীতিময় কাব্যিক বিষাদ এই চিত্ৰসমূহৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য । পৰিণতিত বৰ্ণ আৰু সৰল ফিগাৰ বা আকাৰৰ কৰুণ মৌন অন্তৰ্দাহী মনোবেদনাৰ মানৱীয় আবেদন প্ৰত্যক্ষ আৰু গম্ভীৰ । অন্ধ ভিক্ষাৰী, আলিঙ্গনৰত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা, নিঃসঙ্গ মদপী, ক্ষুধাতুৰ বোণা, সমাজচ্যুত লোক আৰু বৃদ্ধ শিশুৰ এই চিত্ৰমালাৰ লগত কোনোবাখিনিত স্পেনীছ দৰিদ্ৰতা, বিষাদ আৰু নিৰ্জৰ্ণতাৰ গোপন এটা আত্মিক সম্পৰ্ক বিদ্যমান ।

ইটালীয় মেনাৰিজমৰে প্ৰভাৱান্বিত আৰু কাটোলান গাথিক ভাস্কৰ্যৰ দৰে দীৰ্ঘায়িত আকাৰসমূহ সৰলীকৃত বৰ্ণেৰে শান্ত আৰু গম্ভীৰ । মেনাৰিষ্টসকলৰ চিত্ৰৰ দৰেই কোনোটো ফিগাৰ ইচ্ছাকৃতভাৱে বিকৃত, দীৰ্ঘায়িত আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনোটো-হঁতৰ দেহৰ কোনো কোনো অংশ অতিৰিক্ততকৈ অঙ্কিত । উল্লেখযোগ্য যে ষোড়শ শতিকাৰ ইটালীয় মেনাৰিজম প্ৰধানতঃ ‘মনোধৰ্মী’ আৰু ‘আৱেগিক’ । কোনোৱে ইটালীয় মেনাৰিজমক …essentially an unquiet style বুলি অভিহিত কৰিছে ।

পিকাছোৰ ব্ৰু পিৰিয়ডৰ এই চিত্ৰসমূহক কোনোৱে শিল্পীৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ আৰু কোনো কোনোৱে সামাজিক চেতনাৰ অভিব্যক্তি বুলি ক’ব খোজে । ব্ৰু পিৰিয়ডৰ এই সময়ছোৱাতেই ভলিউম আৰু ডিজাইন বা ৰূপমূৰ্তৰ প্ৰতি পিকাছোৰ বিশেষ আগ্ৰহ পৰিলক্ষিত হয় ।

ব্ৰু পিৰিয়ডৰ বিখ্যাত চিত্ৰসমূহ হ’ল,—প্ৰুওৰ পিপল অন দা হি ম’ৰ্ (১৯০৩), এমব্ৰেচিং লাতাৰচ (১৯০৩), দা অল্ড্ গীটাৰিষ্ট (১৯০৩) । ফ্ৰুগেল মিল (১৯০৪) পিকাছোৰ এখন অনন্য সুন্দৰ এটি । গম্ভীৰ মানৱীয় সহানুভূতিৰে প্ৰাথমিক টু ছিষ্টাৰছ (১৯০৩) সেই সময়ৰ পিকাছোৰ আন এখন তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ৰচনা ।

সমতল আচ্ছন্ন কৰি ধোৱা নীলাৰ ওপৰত আহি পৰিলাহি
 অনদ্ভুত, স্তম্ভ গোলাপী বঙৰ আভা। অসহ্যসুন্দৰ সেই
 নিৰ্জ'নতা লাহে লাহে ব'দত কুঁৱলীৰ দৰে আঁতৰি গ'ল। এবছৰীয়া
 এই ৰোজ পৰিয়ডত (১৯০৫-১৯০৬) পিকাছোৱে অসংখ্য
 নগ্নিকা (Nude), বহুৱা আৰু চাৰ্কাছৰ দৃশ্য আঁকিছিল।
 এতিয়া এওঁলোক যেন পিকাছোৰ চিত্ৰত নতুন স্বপ্নৰ প্ৰতিভাস।
 প্ৰতিখন চিত্ৰতে যেন বিৰাজমান শান্তিৰ গম্ভীৰ এক সমাহিত
 শ্ৰী,—অনাগত দিনৰ স্বপ্নৰ হাতছানি। পানী বঙৰ কি অপৰূপ
 কোমলতা আৰু লাৱণ্য! দা ফেৰ্মিলি অভ দা হাব'লিকুইন
 (১৯০৫), এক্সবেটচ্ উইথ এ ডগ (১৯০৫) আৰু গাৰ্লছ অন
 এ বল (১৯০৫) আদি চিত্ৰসমূহত নতুন এক শক্তিৰ শিহৰণ
 আৰু স্বচ্ছলতা অনুভৱ কৰা যায়।

অবৰ্ণনীয় দৰিদ্ৰতাৰ মাজেৰে তেওঁ এই কালছোৱা অতিবাহিত
 কৰিব লগা হৈছিল। কিছুদিনলৈ তেওঁৰ নিজাকৈ এখন
 শোৱা-পাটী, আঁকিবলৈ এডোখৰ ঠায়ো নাছিল। আনকি তেওঁ
 হেনো এদিন ৰাতি অতি কষ্টেৰে কৰা ড্ৰয়িঙ জ্বলাই শীতত
 গোটে মাৰি যোৱা অৱস্থাৰপৰা নিজক ৰক্ষা কৰিব লগা হৈছিল।
 এই সময়ছোৱাতেই বিশ্ববিখ্যাত ফৰাচী গিল্পী অঁৰি মাতিছ,
 ফৰাছী কবি গীওম আপোলনিয়ৰ, মাৰ্কিন লেখিকা গাৰ্ট্ৰুট ষ্টেইন
 আৰু তেওঁৰ ভায়েক লিও ষ্টেইনৰ লগত পিকাছোৰ বন্ধুত্ব হয়।

সেই সময়তে অঁকা পিকাছোৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ—গাৰ্ট্ৰুট
 ষ্টেইনৰ প্ৰতিকৃতিখনে এক চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ১৯০৬
 চনৰ গোটেই শীতকালটো ধৰি তেওঁ এই প্ৰতিকৃতিখন আঁকিছিল।
 আৰু ইয়াৰ বাবে ষ্টেইন ৮০ বাৰ পিকাছোৰ সমুখত বহিব
 লগা হৈছিল। ইয়াৰ পিছতো পিকাছো সন্তুষ্ট নহ'ল আৰু
 প্ৰতিকৃতিখন নষ্ট কৰি পেলালে। তাৰ কিছু পিছতহে ষ্টেইনক
 সমুখত নোলোৱাকৈ প্ৰতিকৃতিখন তেওঁ নকৈ আঁকে। ষ্টেইনৰ

এই প্ৰতিকৃতিখন ষ্টেইনৰ নহয় ব'লি হোৱা বিতৰ্কৰ উত্তৰত আত্মপক্ষ সমৰ্থন কৰি পিকাছোৱে কৈছিল :—সকলোৱেই ভাবে যে মই অংকা প্ৰতিকৃতিখন তেওঁৰ দৰে নহয়, কিন্তু জীৱনৰ শেহৰ ফালে তেওঁ মই অংকা প্ৰতিকৃতিখনৰ দৰেই হ'ব। মাৰ্কিন লেখিকা গৰাকীৰ সেইখনেই যে বিশ্বাসযোগ্য প্ৰতিকৃতি সেইকথা অৱশ্যে ভালেমান বছৰৰ পিছত ষ্টেইনে নিজেও স্বীকাৰ কৰিছিল।

এই প্ৰতিকৃতিখন পিকাছোৰ শিল্পী-জীৱনৰ এক নতুন পৰ্বৰ দোকমোকালিৰ ৰচনা। অৱশ্যে ছদ্মটোনে লিখিছে,—এমহীয়া হলেণ্ড প্ৰবাসকালতে (১৯০৫) পিকাছোৰ চিত্ৰই এটা নতুন মোৰ লবলৈ ধৰে। হলেণ্ডত অংকা প্ৰি ডাচ্ গাল'ছৰ কাঠিন্য বা ঘনত্ব আৰু ফৰ্ম বা ৰূপৰ পূৰ্ণতা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এই সময়ৰপৰাই ফৰ্মৰ ওজন আৰু ভলিউমৰ প্ৰতি তেওঁক বিশেষভাৱে সচেতন হোৱা দেখা যায়।

ইয়াৰ পিছতে আৰম্ভ হয় পিকাছোৰ 'নিগ্ৰো পিৰিয়ড' (১৯০৬-১৯০৭)।

১৯০৬ আৰু ১৯০৭ চনত পেৰীছৰ লুভ চিত্ৰশালাত দুখন ঐতিহাসিক শিল্প-প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়; এখন আইবেৰিয়ান আৰু আনখন নিগ্ৰো ভাস্কৰ্যৰ। আধুনিক শিল্পৰ আন্দোলনৰ ইতিহাসত এই শিল্প-প্ৰদৰ্শনী দুখনৰ ভূমিকা বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ। আদিম ভাস্কৰ্যৰ সবলতা, সংবেদনশীলতা, বাঞ্ছনা, প্ৰত্যক্ষতা, বলিষ্ঠ বিমূৰ্ত্তিকৰণ আৰু বিশেষকৈ বিখ্যাত ইংৰাজ কলা-সমালোচক বগাৰ ফ্ৰায়ে উল্লেখ-কৰা 'ফৰ্মৰ গভীৰ কম্পনাপ্ৰবণবোধ'ত পিকাছোৱে বিচাৰি পাইছিল নতুন এক শিল্পসত্তা আৰু সৌন্দৰ্যৰ সম্ভাৱন। অৱশ্যে এই শিল্প-প্ৰদৰ্শনী দুখনৰ বহু আগতেই মাতিছে নিগ্ৰো ভাস্কৰ্যৰ অনাবিস্কৃত ঐশ্বৰ্যলৈ পিকাছোৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল। পিকাছোৰ বাবে এই আদিম শিল্পৰ অৰ্থ আছিল : ...above all spontaneity, reliance on

impulses and passions going beyond any rule or formula : ১৯৫৩ চনত বিখ্যাত ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ পৰিতোষ সেনে পিকাছোক সাক্ষাৎ কৰোঁতে তেওঁৰ ষ্টুডিঅত অসংখ্য নিগ্ৰো মূৰ্ত্তা দেখা পাইছিল।

ইতিমধ্যে চেজ্ঞান আৰু গোগ'য়াৰ প্ৰতি পিকাছোৰ আগ্ৰহ বাঢ়ি আহিছিল। চেজ্ঞানৰ শেহতীয়া চিত্ৰসমূহ তেওঁ খুব যত্নেৰে অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণ কৰিছিল। উজেন ডেলাক্ৰোৱাৰ (১৭৯৮—১৮৬৩) বিখ্যাত উক্তি 'নেচাৰ ইজ মাই ডিক্সনাৰী'ৰে আধুনিক চিত্ৰকলাৰ প্ৰত্যুষ ঘোষিত হৈছিল যদিও পল চেজ্ঞানৰ (১৮৩৯—১৯০৬) 'গটাডি নেচাৰ, নেচাৰ ইজ মোৰ ডেপথ্ দ্যান ছাৰফেচ' আদি উক্তিৰেই প্ৰকৃতাৰ্থততে আধুনিক শিল্পৰ সূচনা হৈছিল। চেজ্ঞানৰ ষ্টুডিঅত বিশেষ গুৰুত্ব পোৱা ছবিখন আছিল চেজ্ঞানে নিজে কৰা ডেলাক্ৰোৱাৰ এখন কপি। চেজ্ঞানে এবাৰ কৈছিল : We are all in Delacroix.

চেজ্ঞানে আৱিষ্কাৰ কৰিলে পৰিদৰ্শ্যমান প্ৰকৃতিৰ অভ্যন্তৰত এখন বিমূৰ্ত্ত জগত আছে ; স্বনক্ৰেয়, ম'ডেল আৰু গোলাকাৰ এক দৃঢ় কঠিন, জ্যামিতিক জগত। 'চিত্ৰ বস্তুৰ অন্তৰ্গত স্হাবৰ, স্থানীয়স্থানদগ গঠনধৰ্মিতাক আৱিষ্কাৰ কৰা, সেই গহীন কোণ, স্কোয়াৰ, চিলিণ্ডাৰক চিত্ৰপটত প্ৰতিষ্ঠা কৰাই হ'ল চেজ্ঞানৰ শিল্পদৰ্শনৰ মৰ্মবাণী। চেজ্ঞানৰ এই বৈশ্বাৱিক বিমূৰ্ত্ত গাঠনিক বৃপসম্ভা, বা—knowledge of things,—আন কথাত পৃথিৱীৰ প্ৰতি থকা বস্তুভিত্তিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰাই পিকাছোৰ কিউবিজমৰ মূল-প্ৰেৰণা আহিছে। এই সম্পৰ্কে আমি পল চেজ্ঞান শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত বহুলাই আলোচনা কৰিছোঁ।

এই অধ্যয়ন, এইবোৰ নতুন অভিজ্ঞতা আৰু অনুসন্ধানৰ ফল হ'ল লা দেমোৱাৰ্জেজ দাৰ্ভিনিয়' বা দাৰ্ভিনিয়'ৰ নন্দ গাভৰু (১৯০৬-১৯০৭) নামৰ বৈশ্বাৱিক বৃপান্তকাৰী চিত্ৰখন। তেওঁ

হেনো আঁকিব খুঁজিছিল বেষ্যলয়ৰ এটা প্ৰলোভনৰ দৃশ্য, আঁকিলেগৈ পাঁচ গৰাকী গাভৰু আৰু এখন স্থিৰ-চিত্ৰ। ইয়াৰ আগতে সম্ভৱতঃ পৃথিৱীৰ কোনো শিল্পীয়েই বদৰতী নাৰীৰ গঠনক ইমান নৃশংসভাৱে ভঙা বা বিকৃত কৰা নাছিল। চিত্ৰখনত কোনো সাংগঠনিক ঐক্য বিচাৰি পোৱা নাযায়, ফিগাৰ বা আকাৰসমূহৰ কোনো পৰিমাণ প্ৰমাণ (proportion) নাই। ছবিখন দেখি জৰ্জ ব্ৰাকে (পিকাছোৰ এজন সতীৰ্থ, ফৰাচী শিল্পী) মন্তব্য কৰিছিল : জুইত ধুৱাবলৈহে যেন কোনোবাই পেট্ৰল খাইছে। এগৰাকী শিল্প-ঐতিহাসিকে ছবিখনক টুকুৰা কাঁচৰ পথাৰ বুলি বৰ্ণনা কৰিছে।

চিত্ৰখনৰ ওপৰফালে বিশেষকৈ সোঁফালৰ মূখ দৃখনত নিগ্ৰো আৰু বাওঁফালৰ মূখ দৃখনত আইবেৰিয়ান ডাম্পকৰ্ষৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। কোনোৰ মতে বাওঁফালৰ ফিগাৰ তিনিটা কেৱল ধ্ৰুপদী ফিগাৰৰ কৌণিক বিকৃতিকৰণহে। ছবিখনৰ সম্ভাৱন্যাস (composition) সজ্জিতহীন, পৰিপ্ৰেক্ষিক চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ আৰু ৰং শুদ্ধান। ছবিখনৰ কোনোটো ফিগাৰেই সম্পূৰ্ণ ফ্ৰেট বা চেপেটা নহয়। জেনছনে কোৱাৰ দৰে কোনোটোহঁত ফিগাৰ যেন একোডোখৰ গোটা স্পেচ বা শূন্য, কোনোটোহঁত ঈৰং স্বচ্ছ দেহৰ টুকুৰা মাথোন।

এই যুগান্তকাৰী ছবিখন ১৯০৭ চনলৈকে ৰাজহুৱাভাৱে প্ৰদৰ্শিত হোৱা নাছিল। ছবিখন প্ৰথম ছপা হয় ১৯২৫ চনত। কিন্তু পিকাছোৱে ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰিয়েই মাতিছ আৰু ব্লাকক দেখুৱাইছিল।

লা দেমোৱাজেল সম্পূৰ্ণ কৰাৰ পিছ বছৰতে ডেওঁৰ খুঁড়িঅক কেন্দ্ৰ কৰি কৰি আৰু শিল্পীৰ এটি গোষ্ঠী গঢ়ি উঠে, বিখ্যাত Betan-Lavoir গোষ্ঠী। উন্মোচনাত্মক উদ্ভাৱন সম্বন্ধে আৰু বিচাৰ। দলটোত আছিল জৰ্জ ব্ৰাক, কৰি গীতম

আপোলিনিয়ৰ, মেক্স জেকব, য়়ৱান গ্ৰীজ, গাৰ্ট্ৰুড গ্ৰীজ, গাৰ্ট্ৰুড
শ্ৰেইন, লিও শ্ৰেইন, ফেৰ্নান্দ লেজে, ফাৰ্গিছ পাইকেবা আৰু
ভাস্কৰ আলেকজেণ্ডাৰ আৰ্কিপেঙ্কা ।

পিকাছোৱে আকৌ বিচাৰিবলৈ ল'লে । জেনছনে লিখিছে :
নিজৰ কোঠাৰ ভিতৰতে থকা টেবুল, গিলাছ, ধ'পাতৰ নুৰা আদি
নানান বস্তুৰ বিভিন্ন ধৰণেৰে তেওঁ নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ ধৰিলে ।
অধ্যয়ন কৰিবলৈ ধৰিলে সিহঁতৰ আকাৰ, গঠন, তল, ওপৰ আৰু
ভিতৰ, আৰু এই সম্বন্ধৰ প্ৰত্যক্ষ ফল হ'ল এটা নতুন চিত্ৰভাষা
—প্ৰিকোণবাদ বা কিউবিজম (১৯০৮) । ছবি হৈ পৰিল সমস্ত
সংগঠিত ফৰ্ম, গ্ৰৈমাটিক এটা বস্তু । ভলিউমৰ প্ৰাধান্য বাঢ়িল,
জ্যামিতিক গঠনে অধিক সমাহিত এটা ৰূপ পালে । ভলিউমৰ
মাজত প্ৰিকোণবাদী বা কিউবিষ্টসকলে অনুভৱ কৰিলে বস্তুৰ
স্বৰূপ । বৈখিক পৰিপ্ৰেক্ষিক (Linear perspective) আৰু
আলোছায়াৰ প্ৰয়োজন নাইকিয়া হ'ল । অতি সৰু বস্তু কিছুমানো
তেওঁলোকৰ চিত্ৰৰ বিষয় হৈ পৰিল ;—যেনে, গাঁটাৰ, বটল, সৰু
টেবুল ইত্যাদি । আনহাতে পৰিমিত, নিয়ন্ত্ৰিত বৰ্ণৰ প্ৰয়োগ কৰি
তেওঁলোকে ইম্প্ৰেছনিষ্ট আৰু ফভ্ অৰ্থাৎ বিশুদ্ধ ৰঙৰ তীব্ৰতা
আৰু ৰূপৰ অবাধ বিকৃতিত বিশ্বাসীসকলৰ বিপৰীতে থিয় হ'ল ।

জৰ্জ ব্ৰাক আৰু পিকাছোৱে যুটীয়াভাৱে এই শতিকাৰ
সম্ভৱতঃ আটাইতকৈ বৈপ্লৱিক এই আন্দোলনৰ নেতৃত্ব কৰিছিল ।
দুয়োজনৰে কিছুমান চিত্ৰভাষা সম্বন্ধীয় উমৈহতীয়া সমস্যাও
আছিল আৰু দুয়োজনৰ মাজত পাৰ্থক্যও আছিল বিস্তৰ ।
দুয়োজনৰ মাজত বন্ধুত্বৰ ম্যাদ মাত্ৰ ছয়বছৰহে আছিল । কিন্তু
ব্ৰাকক লগ পোৱাৰ আগলৈকে পিকাছোৱে চেজানৰ ছবিৰ মহত্ত্ব
ভালকৈ ধৰিব পৰা নাছিল ।

কিউবিষ্টসকলে বিশ্বাস কৰিছিল : (১) শক্তিয়েই সুন্দৰ,
(২) সবলবেধা বেকা বেধাতকৈ শক্তিশালী । ঝড়লিং নকৰাকৈ

সমতলত তেওঁলোকে সৃষ্টি কৰিছিল ভলিউম। কিউবিণ্ট টেক্‌নিকৰ মূল কথা হ'ল—Splitting of forms into prismatic facets which are then laid one upon the others in overlapping plans.

কিউবিণ্ট চিত্ৰ-আন্দোলনে বিশেষকৈ তিনিটা প্ৰধান পৰ্বৰ মাজেদি বিকাশ আৰু পৰিণতি লাভ কৰে : চেঞ্জান পৰ্ব (১৯০৭-১৯০৯), বিশ্লেষণাত্মক কিউবিজম (১৯১০-১৯১২) আৰু সংশ্লেষিক (Synthetic) কিউবিজম (১৯১৩-১৯১৪)।

কিউবিজমৰ এক বিশেষ পৰ্যায়ত—বিশ্লেষণাত্মক চতুষ্কোণ ৰীতিয়ে 'কোনো বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপ, গঠন, বৰ্ণ আৰু পোহৰ বিকীৰণৰ ওপৰত প্ৰাধান্য নিদি সেই বস্তুৰ আভ্যন্তৰীণ গঠনক নানা খণ্ডত বিভক্ত কৰি ৰেখা আৰু জ্যামিতিক নানা ক্ষেত্ৰ অনুযায়ী বিভিন্ন ফালৰপৰা একেলগে তাৰ সামগ্ৰিক গঠন আৰু ৰূপ প্ৰকাশ কৰাৰ ওপৰত প্ৰাধান্য দিয়ে।'

এইদৰে পিকাছোৰ হাতত ফৰ্ম, ভলিউম, গঠন আৰু স্পেচে এক নতুন অৰ্থ, গুৰুত্ব আৰু মহিমা লাভ কৰিলে। বৰ্ণৰ পৰিমিত প্ৰয়োগেৰে তেওঁ চিত্ৰৰ ফৰ্মলৈ ভাস্কৰ্যৰ গুণ আনিলে। তেওঁৰ এই সময়ৰ প্ৰতিকৃতি আৰু স্থিৰ চিত্ৰসমূহ তাৰ উজ্জ্বল নিদৰ্শন। পিকাছোৰ বিখ্যাত কিউবিণ্ট চিত্ৰসমূহৰ দুখন হ'ল : উম্মান উইথ এ ফেন (১৯০৮), পোট্ৰেট অভ্ আৰ্ট ডিলাৰ ব্লাৰ্ড (১৯১০)। প্ৰথমখনত ভাস্কৰ্য গুণ আৰু দ্বিতীয়খনত ফৰ্মৰ প্ৰয়োজনত বৰ্ণৰ পৰিমিত প্ৰয়োগ লক্ষ্যণীয়।

কিউবিজমৰ বিভিন্ন পৰ্যায়সমূহৰ ভিতৰত কোলাজ কিউবিজমৰ (১৯১০) বিশেষ এক নান্দনিক গুৰুত্ব আছে আৰু সাম্প্ৰতিক চিত্ৰকলাত কোলাজ কিউবিজমৰ প্ৰভাৱ উল্লেখযোগ্য। কোলাজ (মূল ফৰাচী : Coller) শব্দৰ অৰ্থ আঠা লগোৱা। বাক আৰু পিকাছোৱেই পোন প্ৰথমে পেলনীয়া বস্তু পটত আঠা

দি লগাই কোলাজ সৃষ্টি কৰে। ব্ৰাকৰ ষ্টিল লাইফ উইথ এ ফ্ৰুইট ডিছ (১৯১২) পৃথিৱীৰ প্ৰথম কোলাজ। কিউবিষ্টসকলৰ উপৰিও দাদাইষ্ট বা স্বেৰাচাৰবাদী অৰ্থাৎ উদ্ভট কল্পনা আৰু অ-শিল্পোচিত বিষয় অনুৰাগীসকলে আৰু আনকি জীৱনৰ শেহৰ ফালে মাতিছেও ছব-অ অভ-দা কিঙৰ (১৯৫২) দৰে কেইবাখনো অনন্য চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

স্পেচ আৰু ভলিউমৰ নতুন ধাৰণাই হ'ল—কোলাজৰ বৈশিষ্ট্য। পট এখনত ইটো বস্তুৰ লগত সিটো বস্তু আঠা দি লগাই আৱশ্যক অনুসৰি ক'বাত কিছ, ৰং সানি আৰু আকাৰ দি,—ক্ষয় বৃদ্ধি (foreshortening) আৰু মডেলিঙৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰি স্পেচ সৃষ্টি কৰা হৈছিল। কোলাজ কিউবিজমে ডিজাইন আৰু মিতব্যয়িতাৰ ক্ষেত্ৰলৈ এক নতুন শৃংখলা আনিলে।

প্ৰথম মহাদুদ্ধৰ পিছতেই পিকাছোৰ অনুসন্ধানসাই পিছলৈ ঘূৰি চালে। কিউব, জ্যামিতিক স্হাপত্য, কোণ লৈ মন হৈ থকা শিল্পী হঠাৎ অন্য এক পথৰ সন্ধানত মত্ত হৈ পৰিল। ফৰ্মৰ বিশুদ্ধতাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ কমি আহিল। ৰঙৰ দৈন্যই পীড়া দিবলৈ ধৰিলে। কিছুমান স্থিৰ-চিত্ৰ অঁকাৰ পিছত তেওঁ ঘূৰি গ'ল মানুহৰ ফিগাৰলৈ আৰু ধ্ৰুপদী বাস্তৱবাদলৈ। গ্ৰীকো-ৰোমক কলাৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ ধ্ৰুপদী পদ্ধতিত আঁকিলে সেই স্মৰণীয় নাৰী-প্ৰতিকৃতিসমূহ। যদিও এগৰাকী সমালোচকে কোৱাৰ দৰে এই প্ৰতিকৃতিসমূহে তেজ-মণ্ডহৰ কোনো নাৰীতকৈ বিশাল মূৰ্তিসমূহলৈকেহে মনত পেলায়। গধুৰদেহী হোৱা সত্ত্বেও শক্তিশালী মডেলিং, ফিগাৰৰ দীৰ্ঘস্থায়ীতা আৰু বিশালতা, কোমলতা আৰু বিশেষকৈ সিবোৰৰ অন্তৰ্হিত স্তম্ভতা সঁচাকৈয়ে চমকপ্ৰদ। মাদাৰ এণ্ড চাইল্ড (১৯২১), উম্মান ইন চেমিজ (১৯২১) আৰু উম্মান ইন হোৱাইট (১৯২১) এই ধাৰাৰ সুন্দৰ সৃষ্টি। বৌদ্ধিক সংঘৰ্ষ আৰু আত্ম-শৃংখলাৰ প্ৰয়োজনত

তেওঁ এই চিত্ৰসমূহ অঁকিছিল ব'লি বহুতৰ ধাৰণা। এইখিনি সময়তো অ্যান্ড্ৰ' আন্তিকত তেওঁ অসংখ্য ড্ৰয়িং কৰিছিল। বিভিন্ন সময়ত কৰা কেৱল এই আশ্চৰ্য সৃষ্টিৰ ড্ৰয়িংসমূহৰ কাৰণেই তেওঁ শিল্প-জগতত অমৰ হৈ থাকিব পাৰে। ড্ৰয়িঙৰ যম'বস্তু যে বেখা নহয়, বেখাৰ আধেয়হে (content) পিকাছোৰ এই ড্ৰয়িঙ-সমূহেই তাৰ উজ্জ্বল উদাহৰণ।

ঠিক এই সময়তে সম্পূৰ্ণ এক ভিন্ন পদ্ধতিত কৰা পিকাছোৰ আন এখন বিখ্যাত চিত্ৰ হ'ল থি. মিউজিচিয়ান (১৯২১)। সম্ভৱতঃ এই চিত্ৰখন কোলাজ কিউবিজমৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। সঁচাৰ্চি বস্তু আঠা দি নলগায়ো যে চিত্ৰত স্পেচ বা শূন্য সৃষ্টি কৰিব পাৰি তাৰ এটা উজ্জ্বল উদাহৰণ। চিত্ৰখনৰ সমালোচনা কৰি এগৰাকী চিত্ৰ-সমালোচকে লিখিছে : The separate pieces are fitted together as fairly as architectural blocks, yet the artist's primary concern is not with the surface pattern, but with the image of the three Musicians, traditional figure of the comedy stage. Their human presence, solemn and even sinister, may be sensed behind the screen of costumes and masks.

কোলাজ কিউবিজমৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য চিত্ৰ থি. ডানচাৰচ্ (১৯২৪)। কোনো কোনোৱে তেওঁৰ এই চিত্ৰখনক ছুৰবিয়ালিষ্ট বা বাস্তবোত্তৰবাদী পৰ্যায়ৰ সূচনা চিত্ৰ ব'লিও কয়। অভিনৱত্বৰ ফালৰপৰা এই চিত্ৰখন নিঃসন্দেহে দেমোবাজেলৰ সমপৰ্যায়ৰ। প্ৰায় অলঙ্কৰণশূন্য, গতিচঞ্চল ফিগাৰ কেইটাৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ অস্বাভাৱিক ভঙ্গী আৰু সংস্থাপন আৰু প্ৰচণ্ড ভাবাবেগত সম্ভৱতঃ কোনো দৰ্শকেই বিস্ময়াকৃত নহৈ নোৱাৰে। বিশেষকৈ বাওঁফালৰ ফিগাৰটোৰ ফৰ্মৰ নতুনত্ব চমক লগা। সেই বহুৰঙে অঁকা মেলোনি এণ্ড গীটাৰ পিকাছোৰ আন এখন স্বৰ্ণীয় চিত্ৰ।

১৯২৮ৰ পৰা ১৯৩৩-৩৪ লৈ তেওঁ ভালেমান মূৰ্তি কৰে। তেওঁৰ প্ৰথম উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্য হ'ল হেড অফ এ উম্যান (১৯০৯-১৯১০) পিছত এই ভাস্কৰ্যসমূহেই (stick statuettes) পিকাছোক আধুনিক ভাস্কৰ্যৰ অন্যতম পথিকৃত হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে।

লাহে লাহে সবল বেথা মাৰ গ'ল, চিত্ৰপটত আহি দেখা দিলেহি দীঘল নমনীয় বেঁকা বেথাই। শিল্পী জৰ্জ ব্ৰুৱেৰ দৰে গভীৰ দেহবেথা আৰু গঠক চিত্ৰিত কাঁচৰ ঠাঁচত অঙ্কিত ইয়াং উম্যান উইথ এ মিবৰ (১৯৩২) পিকাছোৰ এখন অতি আকৰ্ষণীয় বচনা।

উন্মুক্ত আৱেগক প্ৰতীক হিচাপে লৈ অঁকা এই চিত্ৰৰাজি আৰু ঘাড়-ঘাড়ৰ ছবিসমূহৰ স্বাভাৱিক উত্তৰণ হ'ল—এই শতাব্দীৰেই নহয়, সৰ্বকালৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ গোয়েৰ্নিকা (১৯৩৭)।

গোয়েৰ্নিকা হ'ল ১৯৩৭ চনৰ ২৮ এপ্ৰিলত নাৎসী বোম্বাৰ্শ্বগত বিধ্বস্ত হোৱা স্পেইনৰ এখন চহৰ। এই ঘটনাই পিকাছোক ইমান গভীৰভাৱে বিহ্বল আৰু আন্দোলিত কৰিছিল যে ঘটনাবদ্দিন পিছতেই আঁকিবলৈ লৈছিল এই বিশ্ববিখ্যাত ছবিখন। ২৫ ফুট ৮ ইঞ্চি দীঘল, ১৯ই ফুট বহল এই বিৰাট ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰোঁতে তেওঁক ছয় মাহ লাগিছিল। জটিল ডিজাইন আৰু একেবাৰে ব্যক্তিগত প্ৰতীকেৰে সমৃদ্ধ এই চিত্ৰখনে প্ৰথমতে দৰ্শকৰ মাজত বিচিত্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এইখন ছবি নে, সাঁথৰ? পিকাছো এজন ঠগ নে চিত্ৰকৰ? নিতান্ত জটিল হোৱা সত্ত্বেও চিত্ৰখনৰ মহৎ বিষয়বস্তু, নাটকীয় ট্ৰেজিক উপলব্ধিৰ গভীৰ আবেদনত শেহান্তৰত কোনো দৰ্শকেই মৃদু আৰু বিহ্বল নোহোৱাকৈ থাকিব নোৱাৰিলে।

গোটেই ছবিখন যন্ত্ৰণাকাতৰ কৰুণ এক আতিৰে নিনাদিত। পটভূমি যেন এখন বগাঙ্গন। ক'ৰবাত সেয়া এপাহ লিলি নে পপি ফুল। জুই লগা এটা ঘৰ। ঘোঁৰাটোৰ পিঠিত সেইবোৰ

ৰাতিপুৱাৰ টুকুৰাটুকুৰ বাতৰি কাকত। লাইটৰ বাতৰি। নৰ-
মুণ্ডেৰে ষাঁড়টো কোন? আসুৰীক শক্তি নেকি? নে ফেচিষ্ট
ফ্রাঙ্কা? ভগ্ন তবোৱাল হাতত লৈ তেওঁ কোন অপৰাজেয়?
মৃত সন্তান কোলাত লৈ তেওঁ হয়তো এগৰাকী দূৰ্ভাগীয়া মাতৃ।
ঘোঁৰাটোক কোনোৱে জনগণৰ প্ৰতীক বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে।

ৰুডল্ফ আৰ্ণহাইমে এই বিখ্যাত ছবিখনৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত
লিখিছে : In Guernica there is no red blood, no
difference between fire and light between the com-
plexion of the dead and those of the living. The
image is reduced to express shapes, which are inter-
pretative but they do not burn

গোয়েৰ্নিকাই ডেলাভোৱাৰ ম্যাচাকাৰ অভ্ চিয়চলৈ মনত
পেলায়। চিয়চ দ্বীপৰ কুৰি হাজাৰ গ্ৰীকক হত্যা কৰাৰ বিৰুদ্ধে
প্ৰতিবাদ কৰি ডেলাভোৱাই ১৫৮ বৰ্গফুটৰ সেই বিশাল ছবিখন
আঁকিছিল।

নিঃসন্দেহে গোয়েৰ্নিকা 'আমাৰ এই বিশৃঙ্খল জগতৰ জৰ্জৰ-
কাতৰ আত্মাৰ বিহ্বল এক অভিব্যক্তি।' ক'লা, বগা আৰু ছাই
বঙৰ প্ৰয়োগে টেম্পৰা মাধ্যমত অঁকা ছবিখনত গভীৰ শোক
আৰু অসহায় ভাবৰ এক মৰ্মস্পৰ্শী ট্ৰেজিক পৰিবেশ সৃষ্টি
কৰিছে। গোয়েৰ্নিকা আৰু তেওঁৰ পৰৱৰ্তী সৃষ্টি গুৱৰ
(১৯৫২), পীচ (১৯৫২), আৰু কোৰিয়াৰ (১৯৫১) ভিত্তিতেই
কোনো কোনোৱে তেওঁক সমাজ সচেতন শিল্পী হিচাপে বিচাৰ
কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে বুদ্ধৰ ঠিক পিছতেই
পিকাছো কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ সভ্য হয়।

সেই সময়ত গোয়েৰ্নিকাই নাৎসী মহলতো চাপ্তলাৰ সৃষ্টি
কৰিছিল। দ্বিতীয় মহাবুদ্ধ চলি থকা সময়ত এজন জাৰ্মান
সাৰ্বাৰিক বিষয়া তেওঁৰ ষ্টুডিঅ'লৈ গৈ তেওঁক সন্মানিত, ভেঁৰেই

জানো গোয়েনিংকা অংকা নাছিল। পিকাছোৱে তৎক্ষণাত উত্তৰ দিছিল, 'নহয়, আপুনিহে আঁকিছিল।' কিন্তু নাৎসীহঁতে ছবিখনৰ ৰাজহুৱা প্ৰদৰ্শন বন্ধ কৰাৰ বাহিৰে পিকাছোৱৰ ওপৰত কোনো বাধা-নিষেধ আৰোপ কৰা নাছিল।

মানুহৰ ভাগ্য, ভয়, সুখ-দুখ আৰু উত্থান-পতনেই দ্বিতীয় মহাসমৰ চলি থকা অৱস্থাত অংকা ছবিসমূহৰ প্ৰধান উপজীৱ্য। একাধৰ পৰা দেখা মৃদুস্বৰ্ণৰ ভাস্কৰ্যসুলভ নাৰী প্ৰতিকৃতিসমূহৰ সৌন্দৰ্য পাহৰিব নোৱৰা বিধৰ। কিন্তু এই প্ৰতিকৃতিসমূহৰ সৌন্দৰ্যৰ আঁৰত লুকাই আছে শোকাবহ এক কৰুণ উপলক্ষি। সেই সময়ত পিকাছোৱে অংকা ছবিবোৰত যদিও দেখাদেখিকৈ যুদ্ধৰ কোনো বিষয়বস্তুৱে ঠাই পোৱা নাছিল, কিন্তু যুদ্ধজনিত দ্ৰাস, যন্ত্ৰণা আৰু বিষাদেই আছিল সেইবোৰ ছবিৰ মৰ্মবস্তু। উইপিং উম্মান চিত্ৰমালা বা চাৰনেল হাউচ দেখিলেই বৃজিৰ পাৰি পিকাছোৱৰ মন কি দাবুণ এক যন্ত্ৰণাত ছটফটাই আছিল।

ঠিক সেই সময়তেই তেওঁ আকৌ কিউবিজমলৈ ঘূৰি যায় আৰু ফ্লেট বা চেপেটা দুই মাটিক সজ্জাৰিন্যাসত কিছুদিন মন হৈ পৰে। পিকাছোৱৰ চিত্ৰাকৰ্ষক লিথোগ্ৰাফসমূহ আৰু গুৰুৰ আৰু পীচৰ দৰে বিখ্যাত মূৰাল বা প্ৰাচীৰ চিত্ৰ দুখন সেই সময়ৰ ৰচনা। এই বিশাল মূৰাল দুখন অংকাৰ সময়ত পিকাছোৱৰ সন্তৰ বছৰ হৈছিল। ফৰাচী কবি লুই আৰাগৰ কাৰণে অংকা ডড লিথোগ্ৰাফখনৰ প্ৰতিমূৰ্তি আমাৰ বহুতেই দেখিছে।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছৰপৰাই তেওঁ দক্ষিণ ফ্ৰান্সত থাকিবলৈ লয় আৰু ছবিৰ লগতে চিৰামিক আৰু মূৰ্তি কৰিবলৈ লয়। চিৰামিক আৰু ভাস্কৰ্যত মন হৈ থকা সময়তে তেওঁ ভালেমান স্বৰণীয় নিসৰ্গ চিত্ৰ, স্থিৰ-চিত্ৰ আৰু ডেলাক্সোৱাৰ উম্মান অভ্ৰাজাজিয়াছৰ অনুপ্ৰেৰণাত পোষ্যবৰ্ণনমান ছবি আঁকে ('৫৪, '৫৫)।

পিকাছোৰ নিসৰ্গ চিত্ৰৰ সংখ্যা ডাকৰ। তেওঁৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ নিসৰ্গ চিত্ৰ হ'ল স্মোক ক্লাউডছ অভ' বাল্লাৰ্ডবিছ ('৫১)। ছবিখনত ধোঁৱা আৰু পাতল সেউজীয়া ঘাঁহ বিস্ময়কৰভাৱে ভাবসংগ্ৰামী ৰূপত অঙ্কিত হৈছে। আধুনিক কালত টাৰ্ণাৰ প্ৰমুখ্যে বহু শিল্পীয়ে অঁকা ধোঁৱা দেখিছোঁ কিন্তু কুণ্ডলী পকায়ে উৰি যোৱা ধোঁৱাৰ এনে নিবিড় ঘন গধুৰ ৰূপ আন ক'তো দেখা মনত নপৰে। তেওঁৰ জীৱনৰ একেবাৰে শেহৰফালে অঁকা ছবিবোৰো হেনো অশ্ৰুতভাৱে সজীৱ আৰু যৌৱনোদীপ্ত প্ৰাণ-শক্তিৰে স্পন্দিত।

সম্ভৱতঃ পোন প্ৰথমতে পিকাছোৰ চিত্ৰতেই এৰিক নিউটনে উল্লেখ কৰা আধুনিক চিত্ৰকলাৰ তিনিওটা মৌলিক বৈশিষ্ট্যই প্ৰকাশ লাভ কৰা দেখা যায়। সিৰোৰ হ'ল : স্থাপত্য-সুন্দৰতা, গাঠনিক বিশ্লেষণ আৰু মনৰ একোটা বিশেষ অৱস্থাৰ অভিব্যক্তি। সম্ভৱতঃ এই কাৰণেই পিকাছোৰ প্ৰভাৱ চিত্ৰ-জগততে আৱশ্য নাথাকি ভাস্কৰ্য আনকি স্থাপত্যলৈকো বিয়পি পৰিছে। এটা সময়ত এই শতাব্দীৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ ভাস্কৰ হেনৰি মূৰো পিকাছোৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল।

পিকাছো প্ৰধানতঃ এজন ফিগাৰেটিভ চিত্ৰকৰ। ব্ৰু পৰ্বায়ৰ-পৰা আৰম্ভ কৰি আমি দেখা তেওঁৰ শেহতীয়া ছবি আৰ্টিষ্ট এণ্ড মডেললৈকে (১৯৬৩) তেওঁৰ চিত্ৰৰপৰা ফিগাৰ বা আকাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ধান বা নিৰ্বাসিত হোৱা নাই। বীডে তেওঁৰ শৈলী অবিৰতভাৱে মনোধৰ্মী বুলি কৈছে। পিকাছো এজন বিমূৰ্ত শিল্পীও। কিন্তু তেওঁ বিমূৰ্ত-শৈলীত কাহানিও ছবি অঁকা নাছিল। তেওঁ নিজেই কৈছিল : সকলো কলাই বিমূৰ্ত কলা। আৰু কৈছিল, বিমূৰ্ত কলা বুলি কোনো বস্তু নাই।

বিমূৰ্ত কলা নতুন বস্তু নহয়। আদিম ভাস্কৰ্যৰ বিমূৰ্ত গঢ়ৰ কথা কৈ অহা হৈছে। প্লেটোৰ লিখাত সমালোচকসকলে

বিমূৰ্ত কলাৰ উল্লেখ বিচাৰি উলিয়াইছে। দূৰলৈ নাযাওঁ, আনকি আমাৰ সকলোৱে দেখা শৰাই (মৃৎ পাত্ৰৰ কথা নকওঁৱেই), বোৱা কাপোবৰ ফুল আৰু বঙত বিমূৰ্তিকৰণ লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে সাম্প্ৰতিক কালৰ ইউৰোপ আৰু আমাৰ দেশতো চলিবলৈ ধৰা উগ্ৰ বিমূৰ্তকৰণৰ প্ৰকৃতি আৰু চৰিত্ৰ সূকীয়া ধৰণৰ।

চিত্ৰকলাক সঙ্গীত আৰু স্থাপত্যৰ সমকক্ষ কৰিবলৈ যাওঁতেই বৰ্তমান শতাব্দীৰ বিমূৰ্ত কলাৰ জন্ম হয় বুলি কোৱা হৈছে। বিমূৰ্ত কলাৰ দৃজন প্ৰবক্তা—কাণ্ডিন্‌স্কীয়ে সঙ্গীতৰপৰা আৰু মন্দিয়ানে স্থাপত্যৰপৰা মূল প্ৰেৰণা আহৰণ কৰিছিল।

কেমেৰা আৱিষ্কাৰহোৱাৰ আৰু ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ পয়োভৰৰ পিছৰপৰাই চিত্ৰত ফৰ্ম আৰু বঙৰ প্ৰাধান্য বাঢ়িবলৈ ধৰে। বিমূৰ্তবাদীসকলে বিশ্বাস কৰে : ছবি এখনৰ নান্দনিক মূল্য নিহিত থাকে ফৰ্ম আৰু বৰ্ণত আৰু এই ফৰ্ম আৰু বৰ্ণ বিষয়বস্তু-মুক্ত। বিমূৰ্ত শিল্পীয়ে কোনো এটা বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপটোৰ অনুকৰণ নকৰি তাৰ মৰ্ম ৰূপ বা মৌলিকতাখিনিহে চিত্ৰিত কৰিবলৈ বিচাৰে। পিকাছোৱে বিমূৰ্ত কলাৰ ইতৰতা আৰু নিচক অলঙ্কৰণৰপৰা কলাক বক্ষা কৰাৰ পথো অৱশ্যে পৰোক্ষ-ভাৱে নিৰ্দেশ কৰি গৈছে।

বিংশ শতাব্দীৰ শিল্প-জগতত পিকাছো আটাইতকৈ অশান্ত আৰু অস্থিৰ আত্মা। Spirit of research তেওঁৰ কলা আৰু ব্যক্তিত্বৰ মৌলিক বৈশিষ্ট্য বুলি কোৱা হৈছে যদিও পিকাছোৱে বাৰে বাৰে এই কথাৰ প্ৰতিবাদ কৰিছিল। তেওঁ কৈছিল : মই নিবিচাৰোঁ, মই পাওঁ।

আঙ্গিকৰ তেওঁ আছিল ৰজা, নতুন নন্দনতন্ত্ৰ চিন্তাৰ এজন পথিকৃৎ। তেওঁৰ এগৰাকী বন্ধুক কৈছিল—তেওঁৰ কোনো গটাইল নাই। ফৰ্মৰ ওপৰত তেওঁৰ দৰে ইমান বিচিহ্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰা শিল্পী আধুনিক কালত সম্ভৱতঃ বিতীৰ্ণজন নাই।

তত্ত্বৰ প্ৰতি তেওঁ আছিল বীতশ্ৰদ্ধ। ব্যক্তিবাদী হৈও তেওঁই গোৱেৰ্নিকা, ওৱৰ, পীচ আৰু কোৰিয়া আঁকিছিল। তেওঁই কৈছিল : What do you think an artist is ? ...imbecile who has only his eyes if he's a painter...No, painting is not done to decorate apartments. It is an instrument of war for attack and defence against enemy.

সাধাৰণতে তেওঁ নিশা আঁকিছিল। কেতিয়াবা কেতিয়াবা একেদিনাই তিনিখনলৈকে ছবি আঁকি শেষ কৰিছিল। আঁকিবলৈ লোৱাৰ সময়ত তেওঁৰ হেনো কি অসহায় যন্ত্ৰণা, কি তীব্ৰ উন্মাদনা : হঠাৎ উষ্ণীৰণ হোৱা আশ্বেষ্যগিৰিৰ লগতহে তেওঁৰ সেই শাৰীৰিক আৰু মানসিক অৱস্থাৰ তুলনা হ'ব পাৰে বুলি তেওঁৰ স্পেনীছ ছেক্ৰেটাৰীজনে এঠাইত লিখিছে।

আঁকিবৰ সময়ত বা আঁকি থাকোঁতে তেওঁ কি আঁকিব খুজিছে বা কি ৰং ব্যৱহাৰ কৰিব—আগতীয়াকৈ তেওঁ একো নাজানিছিল। এম. ৱেবভছক (যি গৰাকী চিত্ৰ-সমালোচকে কেইবাটাও খণ্ডত পিকাছোৰ সম্বন্ধে এখন বৃহৎ গ্ৰন্থ লিখিছে) পিকাছোৱে নিজেই কৈছিল :

Whilst I work, I take no stock of what I am painting on the canvas. Every time I begin a picture, I feel as though I were throwing myself into the void. I never know it I shall fall on my feet again, it is only later that I begin to evaluate more exactly the result of my work. (বীডৰ উদ্ধৃতি)

আগ্ৰে ব্ৰ'টে লিখিছিল,—তেওঁৰ সমস্যা আছিল দৃষ্টাক চোৱা, দৃষ্টিক শ্ৰদ্ধাদান কৰা, দৃশ্য-দৃষ্টি অৰ্জন কৰা। তেওঁ বাবে বাবে কৈছিল এটা বস্তুৰ স্বাভাৱিক বা দৃশ্যৰূপ আৰু কলাত্মক

ৰূপ দৃঢ়তা বেলেগ বস্তু। আৰু তেওঁ কৈছিল : The artist must not paint what he finds, he must not seek for something he has not found.

বৰ্ত্তমান শতিকাব কোনো শিল্পীয়েই পিকাছোৰ দৰে আমাৰ চেতন অৱচেতন মন, হৃদয়, কল্পনা, ধ্যান, বুদ্ধি, সুখ-আনন্দ, ক্ৰোধ, দুখ, শাৰীৰিক আৰু মানসিক যন্ত্ৰণা, নিৰ্জৰ্নতা, বীৰত্ব, নিৰ্দোষ সাৰল্যৰ কাহিনী, আমাৰ সমগ্ৰ অস্তিত্বৰ সমভাগী হোৱা নাই ; —আমাৰ অস্তদৃষ্টি, নান্দনিক আৰু বস্তুচেতনা, আমাৰ বৰ্ণ, ফৰ্ম, ৰেখা, ভলিউম, স্পেচ. স্পৰ্শ গুণৰ ধাৰণাক ইমান ভয়ানকভাৱে আন্দোলিত আৰু আলোড়িত কৰি ধোৱা নাই। □

১৯৭৫

শিক্ষা আৰু ৰূপ-ৰচি

ভাৰতৰ এগৰাকী প্ৰখ্যাত কলা-সমালোচক অ. চি গাঙ্গুলীয়ে এখন ইংৰাজী কলা-পত্ৰিকাত* প্ৰসঙ্গতঃ খেদ কৰি লিখিছিলঃ মাত্ৰ কেইখনমান বিশ্ববিদ্যালয়ত বাবে বৰ্তমান ভাৰতৰ প্ৰায় আটাইবোৰ বিশ্ববিদ্যালয়তেই ভাৰতীয় শিল্প-চৰ্চা, গৱেষণাৰ কোনো স্থান নাই।... এই কেইটা বছৰত আমাৰ কোনো এখন বিশ্ববিদ্যালয়েই এজনো নিষ্ঠাবান ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ পণ্ডিত উলিয়াব নোৱাৰিলে।

তেনেহলে আমাৰ বিশ্ববিদ্যালয়বোৰে পশ্চিমীয়া বা আন প্ৰাচ্যদেশীয় শিল্পকলাৰ চৰ্চা, গৱেষণা কৰিছে নেকি? নাই ক'বা। ১৯১২ চনতে ফেঁটা ক্ৰমাৰ্থে ক'ৰা বিক্ৰমোত্তৰ ইংৰাজী ভাঙনি* আৰু আৰ্মেৰিকান জাৰ্ণেল অফ্‌ ৱাৰেণ্টেল হোচাইটিত প্ৰকাশিত আনন্দকুমাৰ শ্বামী কৃত উক্ত শিল্পশাস্ত্ৰৰ ভাষ্যৰ পিছত আজিলৈকে আন এটা ভাঙনি, নতুন এটা ভাষ্য ওলোৱা নাই।

পশ্চিমীয়া শিল্পকলাৰ কথাই নকওঁ, আনকি নিজৰ দেশৰ, ৰাজ্যৰ শিল্পকলাৰ লগত সামান্যতম পৰিচয় নেহোৱাকৈয়ে বছৰি হেজাৰ হেজাৰ ল'ৰাহোৱালী—স্কুল, কলেজ, বিশ্ববিদ্যালয়ৰপৰা ওলাই আহিব লাগিছে। শ্বামীনতাৰ এই সূদীৰ্ঘ কালছোৱাত শিক্ষাৰ্থীৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰত চৰকাৰ, ৰাজ্যিক চৰকাৰ আৰু ভাৰতীয় বিশ্ববিদ্যালয়বোৰৰ উদাসীনতা বা নিষ্কৰ্মতা অত্যন্ত দুঃখজনক।

হাৰ আশুতোষ মূখাৰ্জীৰ আপ্ৰাণ চেষ্টাত ১৯২১ চনত ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ অধ্যাপনাৰ কাৰণে কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ত বাণী বাৰ্কেম্বৰী অধ্যাপকৰ পদ সৃষ্টি হয়। তাৰ আগলৈকে সম্ভৱতঃ আন ভাৰতীয় বিশ্ববিদ্যালয়বোৰে এনে এটা পদৰ কথা ভবাই নাছিল। অৱশ্যে লণ্ডন বিশ্ববিদ্যালয়ত থকা জেইব অধ্যাপকৰ নিচিনা পদেও ইংলেণ্ডৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাৰ ওপৰত কিমানখিনি সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱ পেলাবলৈ সক্ষম হৈছে,—এই কথাও

* Rhythm: Vol. XI. No 4.

* ১৯২৮ চনত কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত

হাৰ্বাৰ্ট বীডৰ দৰে মনস্বী লোকে প্ৰসক্ত সংগ্ৰহেৰে উল্লেখ কৰিছে। কেৱল বিশ্ববিদ্যালয়ৰ শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত এখন সমাজৰ মানদণ্ডৰ লক্ষণবোধ, বদ-বদী গঢ়ি তোলাতো সম্ভৱ নহয়।

ভাৰতৰ সামাজিক সাংস্কৃতিক জীৱনৰ এই গদ-বদপূৰ্ণ সময়ছোৱাত শিক্ষা-সংস্কাৰৰ এণ এটা পৰিকল্পনাত সাধাৰণ শিক্ষাপলিকাই প্ৰাধান্য নোপোৱা কথাটোৱে আমাৰ আনুভূতিক জীৱন আৰু আনুভূতিক শিক্ষাৰ প্ৰতি অৱজ্ঞা আৰু অৱহেলাৰ কথাকে সূচায়। সঁচা কথা,—চৰকাৰে অকাৰ্জেয় প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে, নতুন নতুন মিউজিয়াম, চিত্ৰশালা পাতিছে, ভাৰতীয় চিত্ৰ ভাণ্ডাৰ্য বিদেশত প্ৰদৰ্শন কৰিছে, বিদেশী শিক্ষাপলিকাৰ প্ৰদৰ্শনী আমাৰ ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। কিন্তু এখন দেশী বা বিদেশী প্ৰদৰ্শনী চাবলৈ আমাৰ কিমানখিনি মানুহে সুযোগ পাইছে; চিত্ৰশালা, মিউজিয়ামবোৰ কিমান মানুহে দেখিছে? ভাল প্ৰদৰ্শনী এখন চাবলৈ আমাৰ কি শিক্ষা আৰু প্ৰস্তুতি আছে? চিত্ৰ ভাণ্ডাৰ্য স্থাপত্যৰ প্ৰতি সাধাৰণ এজন ভাৰতীয় ছাত্ৰ বা ছাত্ৰীৰ অনুৰাগ আগ্ৰহ কিমান? কিমান উপৰুৱা কিমান গভীৰ? চিত্ৰ ভাণ্ডাৰ্যৰ সামাজিক, নান্দনিক দিশটোৰ প্ৰতি আমি কেইজন কিমান সচেতন? তাৰ কাৰণে সামাজিক শৈক্ষিক পৰিবেশ ক'ত? আমি জীৱন পঢ়িব জনাবোৰৰ সবহ ভাগেই সবুতে ক্ষুণ্ণত অহিত পাত, নহলে আমাৰ বেঙেনা এটা আঁকিছিলোঁ; সাধাৰণতে বদ-জীৱ কিতাপত লেভেবাকৈ ছপা হোৱা দূই-এখন ছবিৰ বা দূই-এটা মূৰ্তিৰ বেয়া প্ৰতিৰূপ দোখিছিলোঁ। সিমানেই।

গদপু ভাৰতত প্ৰতিজন শিক্ষিত মানুহৰ অৱত ছবি অঁকাৰ সকলো লাগিছিল সা-সঁজুলি থকাৰ কথা বাৎসায়নৰ কামসূত্ৰত আছে। ধৰ্মগদ-সকলে ছবিৰে এহাতেদি মানুহক ধৰ্মশিক্ষা দিছিল, আনহাতেদি ছবিৰ বং বেখাবে মানুহৰ মন সজীৱ, উৎফুল্ল আৰু ধুনীয়া কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। সাধাৰণ শিক্ষাৰ পাঠ্যক্ৰমতো পঠনীৰ এটা বিষয় হিচাপে লিপিবদ্ধো স্থান পাইছিল। বিকৃতমৌলিক পদ-বাণত মাক-দেউৰ মূৰিনে কৈছে: সকলো কলাৰ ভিতৰত চিত্ৰৰেই শ্ৰেষ্ঠ; ই ধৰ্ম, ঐশ্বৰ্য আৰু মূৰ্তিৰ সহায়ক।

আমাৰ সাংস্কৃতিক জীৱনত চিত্ৰ ভাণ্ডাৰ্যৰ স্থান ক'ত? ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ লিপ-বদী, বগচেঙনা, সৌন্দৰ্য চেঙমাৰ গল্পত, বিকাশত বৰ্তমানৰ শিক্ষা ব্যৱস্থাৰ ভূমিকা কি বা অৰিহণা কিমান? এজন মানুহৰ ভিতৰত আৰম্ভজন মানুহেও

চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য্যনো কি বস্তু নাজানে বুলি ইংলণ্ডৰ বিখ্যাত কলা-সমালোচক
এৰিক নিউটনে তেওঁৰ এখন কিতাপৰ মূৰ-বন্ধত উল্লেখ কৰিছে ।

শিল্পশিক্ষাৰ অবিহনে শিল্পৰ প্ৰকৃত বস্তুগ্ৰহণ অসম্ভৱ । ছবি, ভাস্কৰ্য্য
চাবলৈও শিকিব লাগে । ছবিৰ ভাস্কৰ্য্যৰ নিজস্ব ভাষা আছে । অৱশ্যে ছবি বা
ভাস্কৰ্য্য চাওঁতে চকুৰ কামেই অধিক, কিন্তু প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত চকুৰহে । সহজাত
বুদ্ব-বৰ্ণ চেতনাক—সৌন্দৰ্য্যবোধক পৰিকল্পিত প্ৰশিক্ষণৰ মাজেদ্বিধে
পৰিণীলিত কৰিলে উন্নীত কৰিব পাৰি ।

কিন্তু আমাৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাই আমাৰ ল'ৰা-ছোৱালীক শিল্পকলাৰ অতি
প্ৰাথমিক কথাখিনিকেই জনোৱাৰ বা শিকোৱাৰ আজি পৰ্যন্ত কোনো ব্যৱস্থা
কৰিব পৰা নাই । ল'ৰা-ছোৱালীৰ অন্তৰ্দীপ্তি, পৰ্যবেক্ষণ শক্তি, চাক্ষুৰ চেতনা
আৰু আৱেগ-অনুভূতিৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত শিল্পশিক্ষাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ গুৰুত্ব
পশ্চিমীয়া প্ৰায়বোৰ দেশেই উপলব্ধি কৰিছে । কেইবাগৰাকীও মনোবিজ্ঞানীয়ে
বঢ়িয়াই দেখুৱাইছে, যথোপযুক্ত শিল্পশিক্ষা বা প্ৰশিক্ষণৰ অভাৱত সবুতৰেই
এটা ল'ৰা বা এজনী ছোৱালীৰ সহজাত শিল্প-সৌন্দৰ্য্যবোধ সৃজনশীল
প্ৰতিভাৰ কেনেকৈ আবদাৰৰ অভাৱত অপমৃত্যু হয় । সকলো পৰ্যায়ৰ স্কুল
আৰু কিছুদূৰলৈ কলেজ স্তৰত (টেক্‌নিকেল কলেজসমূহকো ধৰি) সাধাৰণ
শিল্পশিক্ষাৰ প্ৰবৰ্তন কৰিব নোৱাৰিলে সৃষ্টিৰ সাংস্কৃতিক বৰ্ণাঢ্যায় সামাজিক
জীৱন এটা গঢ়ি তোলা টান । এই সম্পৰ্কত আমাৰ কেইটামান বিনীত
পৰামৰ্শ আছে ; যথা :

১.

বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ স্কুলত থকা ড্ৰয়িং বা চিট্ৰাফ্‌কন পাঠ্যক্ৰমৰ আমূল পৰিবৰ্তন
কৰিব লাগে ।

২.

অভিজ্ঞ শিল্পী, শিক্ষাবিদ, মনোবিজ্ঞানীৰে গঠিত এটি বিশেষজ্ঞ সমিতিৰ দ্বাৰা
স্কুলৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ চিট্ৰাফ্‌কনৰ পাঠ্যক্ৰম নতুনকৈ বদলুত কৰিব লাগে ।

৩.

হাইস্কুল আৰু উচ্চ মাধ্যমিক স্কুলৰ দক্ষ আৰু জ্ঞান সকলো শ্ৰেণীতে শিল্প-
শিক্ষাৰ কাৰণে সপ্তাহত দুটা ব'ৰ্ষা থাকিব লাগে । দক্ষ আৰু একাদশ শ্ৰেণীৰ
বাবে সপ্তাহত একোটাকৈ ব'ৰ্ষা থাকিব লাগে ।

৪.

শুশুৰিলাকত শিক্ষণ শিক্ষাপ্ৰাপ্ত লোককহে জ্বিয়ং শিক্ষক নিযুক্ত কৰিব লাগে। তেতিয়াহলে আৰ্ট শুলব শিক্ষা সাং কৰি ওলাই অহা সকলৰ মাজত দেখা দিয়া নিবনুৱা সমস্যা সমাধানৰো এটা পথ ওলাব।

৫.

প্ৰত্যেকখন শুলেই (প্ৰাইমেৰী বাদে) বিখ্যাত ছবিবোৰৰ (দেশী আৰু বিদেশী) প্ৰিণ্ট সংগ্ৰহ কৰিব লাগে। সেইবোৰ প্ৰিণ্ট কেন্দ্ৰীয় আৰু বাজ্যিক লগিত কলা অকাডেমিয়ে যোগান ধৰিব লাগে।

৬.

ছবিৰ ঘণ্টাত (Picture hour) শিক্ষকে প্ৰিণ্টবোৰ ল'ৰা-ছোৱালীক দেখুৱাব লাগে। ছবিবোৰৰ সম্পৰ্কে তেওঁলোকে কিবা সন্ধানিলে, কোনো তাত্ত্বিক কথাৰ অৱতারণা নকৰাকৈ প্ৰাঞ্জল ভাষাত উত্তৰ দিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে।

৭.

দুবছৰ তিনি বছৰৰ মূৰে মূৰে বাজ্যৰ ভিতৰত, পাৰিলে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত থকা মঠ-মন্দিৰ, চিত্ৰশালা, মিউজিয়ামবোৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক দেখুওৱাব ব্যৱস্থা কৰিব লাগে।

৮.

দণ্ডম আৰু একাদশ শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰক মাজে মাজে শিক্ষণ শিক্ষকে জিলাকলাৰ বুৰঞ্জী আৰু শিক্ষণৰ বস্তুগ্ৰহণ সম্পৰ্কীয় সাধাৰণ কিছু কথা ক'ব লাগে।

৯.

শুল-কলেজৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ জিৰণী কোঠাৰ বেৰত কিছু সংখ্যক বহা বহা ছবি আঁৰি থোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰে। তেতিয়াহলে সেই ছবিবোৰ সদায় তেওঁলোকৰ চকুত পৰিব। ছবি মানে আমি ভাল প্ৰিণ্টৰ কথাহে কৈছোঁ। আনকি দুই-এটা মুৰ্তিৰ বোপ্ৰিকাও বাঁধিব পাৰে। মিউজিয়ামবোৰে এই বোপ্ৰিকাবোৰৰ যোগান ধৰিব পাৰে।

১০.

বছৰেকৰ মূৰত অৱতঃ এবাৰ (সৰ্ব্বমুঠী পূজাত নহলে শুলৰ বাৰ্ষিক বৰ্ণী বিভবণীৰ সভাৰ লগত) ছাত্ৰই অঁকা ছবিৰ প্ৰদৰ্শনী আৰু প্ৰতিযোগিতা পাতিব লাগে।

১১.

কি কলাৰ, কি বিজ্ঞানৰ—সকলো ছাত্ৰ-ছাত্ৰীকে এবাৰ আমাৰ বাজ্যিক মিউজিয়ামটো, পাৰিলে কলিকতা আৰু দিল্লীত থকা মিউজিয়াম দুটাও দেখুৱাব লাগে।

১২.

শিক্ষা বিভাগে—ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ উপযোগীকৈ এলানি সম্ভাৱী আৰ্ট বুক উলিয়াব লাগে। তেনেকুৱা কেইবাখনো আৰ্ট বুক কলিকতাৰ ভাৰতীয় মিউজিয়ামে প্ৰকাশ কৰিছে। ঠিক তেনে ধৰণৰ নহলেও খ্ৰীযুত নৱকান্ত বৰুৱাৰ 'মোৰে ভাৰতৰে' নিচিনা পুথি স্কুল কৰ্তৃপক্ষ আৰু শিক্ষা বিভাগে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ মাজত সদৰী কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে।

১৩.

কলেজবোৰে বহুবেণুত এবাৰ হলেও শিল্পকলা সম্পৰ্কীয় একোটা বক্তৃতাৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰে।

১৪.

বহুৰত এখন বা দুখন মূল ছাঁৰ কিছু সংখ্যক কলেজে অনাৱাসে কিনিব পাৰে। প্ৰত্যেকখন কলেজে ইচ্ছা কৰিলে পুথিভঁৰালৰ অধ্যয়ন কক্ষটোকেই চিত্ৰশালা এটাৰ দৰে কৰিব পাৰে।

উচ্চ মাধ্যমিক স্কুলৰ কলা বিভাগৰ পাঠ্যক্ৰমত সুকুমাৰ কলাক ঐচ্ছিক বিষয় কৰা হৈছে। আমি আমাৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাত শিল্পকলাক সকলো ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ সাধাৰণ অধ্যয়নৰ বিষয় হিচাবেহে প্ৰবৰ্তন হোৱাটো বিচাৰো।

১৯৬৫

হে আলোকিত বৰ্তমান

১

বিশেষকৈ যোৱা কুৰিটা বছৰত পৃথিৱীৰ শিক্ষা-সংস্কৃতি সচেতন সকলো দেশতে মিউজিয়াম বা সংগ্ৰহালয়ৰ প্ৰতি থকা মানুহৰ পূৰ্বৰ ধাৰণা আৰু মনোভাৱৰ ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন ঘটিছে। প্ৰাচ্য আৰু প্ৰতীচ্যৰ বহুতো দেশত মিউজিয়াম শব্দটোৰ নতুন অৰ্থ কৰা হৈছে। মিউজিয়ামৰ আদৰ্শ, উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্যই —পৰিৱৰ্তিত সামাজিক অৰ্থনৈতিক, সাংস্কৃতিক অৱস্থা আৰু পৰিবেশৰ লগত সংগতি ৰাখি এক ব্যাপকতৰ ক্ষেত্ৰ সামৰি লৈছে। সেইবোৰ দেশত, বৃহত্তৰ জনজীৱনৰ অতীত, বৰ্তমান, চিন্তা-ভাবনা-উপলব্ধি আৰু স্বপ্নক আলোকিত আৰু আলোড়িত কৰাই মিউজিয়ামবোৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈ পৰিছে।

যোৱা চিহ্নটা বছৰত পৃথিৱীৰ দেশে দেশে অসংখ্য নতুন মিউজিয়াম প্ৰতিষ্ঠা হৈছে। সম্ভৱ দশকৰ বৃটেইনত প্ৰতি দুসপ্তাহৰ মূৰে-মূৰে একোটা নতুন মিউজিয়াম প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। মিউজিয়াম দৰ্শকৰ সংখ্যাও অভাৱতপূৰ্বভাৱে বাঢ়ি গৈছে। সম্প্ৰতি বৃটেইনত বছৰি মিউজিয়াম-দৰ্শকৰ সংখ্যা বাঢ়ি নিৰন্তৰলৈ উঠিছে।

স্বাধীনোত্তৰ ভাৰততো মিউজিয়ামৰ সংখ্যা বাঢ়ি গৈ আছে। চুবুৰীয়া পশ্চিমবংগত মিউজিয়ামৰ সংখ্যা ডেৰ কুৰিবো অধিক হ'ব। ৰাজ্যিক পৰ্যায়ত অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়েই আমাৰ একমাত্ৰ মিউজিয়াম হৈ আছে। অৱশ্যে স্বাধীনোত্তৰ এই কালছোৱাত আমাৰ ৰাজ্যতো আৰু চাৰিটা নতুন মিউজিয়াম হৈছে। সিবোৰৰ ভিতৰতে সৰ্বাগ্ৰে উল্লেখযোগ্য হ'ল—গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নৃতত্ত্ব বিভাগৰ সংগ্ৰহালয়টো ভাৰতৰেই এটি অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ ঐশ্বৰ্য্যশালী সংগ্ৰহালয় হিচাপে গণ্য হোৱাৰ যোগ্য। দুকুৰি তিনি বছৰৰ আগতে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়টো আজিও এটা পূৰ্ণাঙ্গ আধুনিক সংগ্ৰহালয় হৈ উঠিব নোৱাৰা কথোঁতৰে আমাৰ সাংস্কৃতিক-বৌদ্ধিক স্থিতিৰতা, জাতীয় চেতনাহীনতা, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক অনগ্রসৰতাৰ কথাকে কয়।

জানুৱাৰী মাহৰ চাৰি তাৰিখৰপৰা পাঁচদিনীৱাকৈ বাজ্যক সংগ্ৰহালয়ে, সংগ্ৰহালয় প্ৰাংগণত বিশেষভাৱে সজা সূদৃশ্য এটি অস্থায়ী মণ্ডপত সন্ধ্যা-সংগ্ৰহীত শিল্প আৰু প্ৰযাতাত্মিক সামগ্ৰীৰ এখন প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰিছিল। বাজ্যক সংগ্ৰহালয়ৰ সূদীৰ্ঘ ইতিহাসত এই প্ৰদৰ্শনীখন এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঘটনা। অসমৰ বৃহত্তৰ জনসমাজৰ লগত এয়েই যেন বাজ্যক সংগ্ৰহালয়ৰ প্ৰত্যক্ষ, এক অৰ্থপূৰ্ণ সংলাপ আৰু সংযোগৰ ক্ষুদ্ৰ আবশ্ৰুতি। অদূৰ ভৱিষ্যতত অন্ততঃ বাজ্যক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত সম্পদবাজ্যৰ প্ৰদৰ্শনী, চলিচিত্ৰ প্ৰদৰ্শন, গ্ৰাইড ব'ব', বস্ত্ৰতা, সব্দ আৰু ডাঙৰৰ কাৰণে সচিহ্ন পদ্ধি প্ৰকাশৰ ব্যৱস্থা কৰি সংগ্ৰহালয়ে এই সংলাপ আৰু সংযোগ অধিক আকৰ্ষক, প্ৰসাৰিত, গভীৰ, স্থায়ী, আৰু ফলস্ৰুতী কৰি তুলিব বুলি আশা কৰিছে।

প্ৰদৰ্শনীখনৰ মণ্ডপটিৰ সমুখৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থানদ্বাৰত ধোৱা কনকলাল বৰুৱা আৰু নৌশতবায় কোডিয়াৰ তৈল প্ৰতিকৃতি দুখন দোঁখি সূৰ্য্যবিকিৰিত আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ এখন প্ৰদৰ্শনী চাবলৈ অহা যেন লাগিছিল। ফলৈ আহিছিল কামৰূপ অনুসন্ধান সমিতিৰ ইতিহাস, বাজ্যক সংগ্ৰহালয় প্ৰতিষ্ঠাপক সেই কাহিনী।

সোমাই গৈয়েই মাৰ্ঘেৰিটাৰ ওচৰৰ বৰফাকিৱাল আৰু কেতেটে বৌম্ব বিহাৰৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা,—জাৰী জাৰীকৈ সজাই ধোৱা সোণোৱালী বৃক্ষ মূৰ্ত্তিবোৰৰ সৌম্য সমাহিত চিন্মিতাত সকলো দৰ্শকেই যেন থলুৱাকৈ হ'লেও মৃদু, স্তম্ভ হৈ পৰিছিল। ভূমিপৰ্শ মূদ্ৰাত বহি থকা বৃক্ষসকলক দোঁখি ৰাইলেন্ডৰ ওৰাট পোৰ বিখ্যাত 'বৌম্ব বাবা'ডাত বহি থকা যেন লাগিছিল।

কাগজৰ মণ্ডৰে সজা এই প'ষ্টসকলটা সোণোৱালী বৃক্ষ মূৰ্ত্তিয়ে,—সোঁ সিঁদিনালৈকে দক্ষিণ-পূব এছিয়াৰ লগত থকা অসমৰ সামাজিক সাংস্কৃতিক সম্পৰ্কটোৰ কথাকেই যেন আমাক আকৌ এবাৰ সোঁতবাই দিলে। অসমৰ সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিৰ বহুদিশেই এতিয়াও অনাবিস্কৃত হৈ আছে। বহুখুৰি বহুবিধ আগতে ড' নীহাৰবৰ্জনে বান্ধি অসমলৈ আহোতে কৈছিল,—মোৰ বোম্বেৰে ব্ৰহ্মদেশৰ কালবগবাও অসমৰ বুৰঞ্জীৰ আলোচনা হোৱা উচিত।

প্ৰদৰ্শিত প্ৰায় ডেৰশতমান শিল্প আৰু প্ৰযাতাত্মিক সামগ্ৰীৰ ভিতৰত বিশেষভাৱে শিল্পৰূপসমৃদ্ধ সম্পদ হ'ল বন্ধ আৰু পাৰ্বতী (শিল), বাকল

(কাঠৰ ফল) আৰু সংগ্ৰহালয়ৰ পুৰণি সংগ্ৰহ দৃষ্টিৰ মহিষমৰ্দ্দিনী আৰু ইন্দু ।
 দক্ষ আৰু পাৰ্বতীৰ ঠাঁচৰ মূৰ্তি এতিয়ালৈকে অসমৰ ক'তো আঁঠি দেখা নাই ।
 বঙাগড়া বাগিচাৰ মেনেজাৰৰ বঙলাৰ বাৰান্দাত প্ৰথম দেখিলেই মনলৈ
 আহিছিল অষ্টাভিষ পাত্ৰৰ কবিতাৰ কেইটামান পংক্তি :

Shiva and Parvati ;

We worship you

Not as gods,

As images

Of the godliness of men

পাৰ্বতীৰ মূৰ্তিটো কটা অজ্ঞাত সেই শিল্পীৰ ৰূপকল্পনাই, কাঠিয়াৰ প্ৰতি
 থকা ভাবে আৰু বস্তু আৱতনৰ জ্ঞানে আমাক মূম্ব কৰিছিল ।

ৰূপকল্পনাৰ অভিনৱত্ব, গঠন-সূক্ষ্মতা আৰু বিৰাটকৰ্ত্তাৰ সৃষ্টিৰ ফালৰপৰা
 বৰপেটোৰ সূক্ষ্মৰীদীয়া সত্ত্বপৰা সংগ্ৰহ কৰা বাগৰ চিত্ৰাৰ্থৰ্ণন অসমৰ কাঠ-
 খোদাই শিল্পৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ সৃষ্টি । সূক্ষ্মৰীদীয়াৰপৰাই সংগ্ৰাহিত বলোৰাম
 আৰু বিষ্ণু, কম-বোঁহ পৰিমাণে প্ৰস্তৰ ভাস্কৰ্যৰ আদৰ্শত খোদিত । লোক-
 ভাস্কৰ্যৰ সৃজনশীল প্ৰাণ-প্ৰবাহৰ ছন্দ আৰু গতি আৰু সজীৱতা
 এনেধৰণৰ প্ৰস্তৰ ভাস্কৰ্যৰ আদৰ্শত কটা মূৰ্তিত পোৱা নাযায় ।

ইন্দুৰ আহিৰ বা ঠাঁচৰ মূৰ্তি আন ঠাইতো আছে । বাজ্যক সংগ্ৰহালয়ত
 থকা মাত্ৰ কেইটিমান আঁঠুতীৰ শিল্পকৰ্মৰ ভিতৰত মহিষমৰ্দ্দিনীৰ ফলিখননো
 এখন । মহিষমৰ্দ্দিনীৰ ৰূপৰ সংকল্পী, সবলীকৰণৰ কৌশল আৰু অভিব্যক্তিৰ
 সৌন্দৰ্য বিস্ময়কৰভাৱে আধুনিক চৰিত্ৰৰ ।

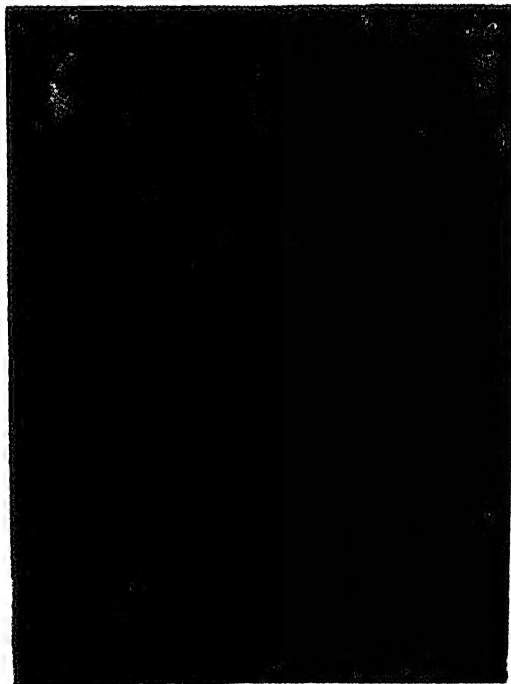
সদ্য সংগ্ৰহীত শিল্প আৰু পুৰাতাত্ত্বিক সামগ্ৰীৰ এই প্ৰদৰ্শনীৰ লগতে
 নিজৰ সংগ্ৰহীত আৰু আনৰপৰা ধাৰলৈ অনা সামগ্ৰীৰে, অতি পলমকৈ হ'লেও
 স্থায়ী ন-দোষ্টী বিভাগ এটা মূৰ্জাল কৰি বাজ্যক সংগ্ৰহালয়ে সকলোৰে প্ৰশংসাৰ
 পাত্ৰ হৈছে । অসমৰ ন-দোষ্টীসমূহৰ বিচিত্ৰ, বৰ্ণাঢ্যময় জীৱনৰ আৰু
 সংস্কৃতিৰ প্ৰতিফলিত, প্ৰতিৰ্নাৰিত্ব কৰিব পৰাকৈ, এই বিভাগটো আঁঠি অতি
 শীঘ্ৰেই অধিক সমৃদ্ধ আৰু ঐশ্বৰ্য্যময়ী ৰূপত চাবলৈ বিচাৰোঁ । আৰু
 আঁঠি জন. কিনাৰ্ডে কোৱা কথা এয়াৰ এই প্ৰসংগতে মনত পেলাব পাৰোঁ ।
 If museums are to meet the need of the man today and

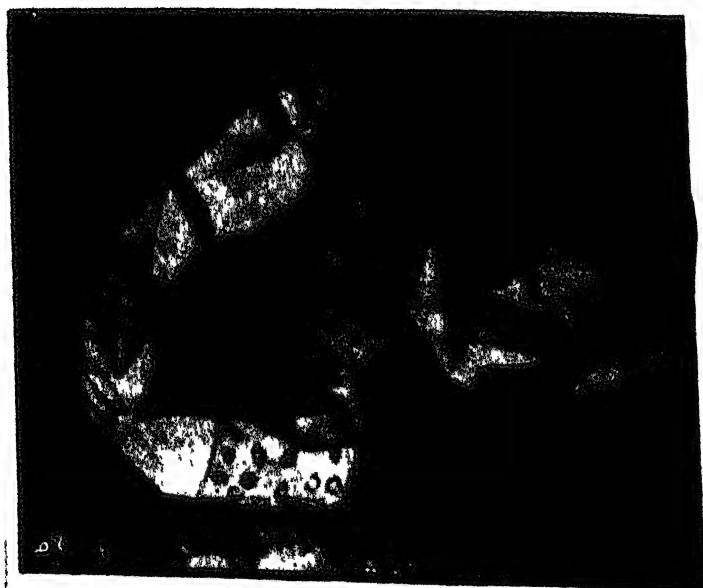
tomorrow, they must involve themselves in every area of human existence.

নৃ-গোষ্ঠী বিভাগটোত প্ৰদৰ্শিত হোৱা চাৰিকুৰি সাতোটা বিভিন্ন সম্পদৰ ভিতৰত বিশেষকৈ বড়োৰ ফালি, দেউৰীৰ ইছা ইয়াৰ বৰ্ণ-মূল-নক্সা, তিহাৰ (লালমুখ) চেৰেজা বান্ধাৰ শীৰ্ষভাগ, বড়োৰ বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰ বাদুংদুংপা আৰু জে জেজেবেংগাই আটাইতকৈ চমকপ্ৰদ আৰু চিন্তাকৰ্মক বস্তু। বড়োৰ ফালিকেইখন আৰু তিহাৰ ইছা ইয়াই পূৰ্বাঞ্চলৰ কাশোৰৰ ডিছাইনৰ বিশুদ্ধ বৈচিত্ৰ্য, বৰ্ণৰ বালী আৰু ঐন্দুজালিক চৰিত্ৰৰ (magical nature) পৰিচয় দিয়ে।

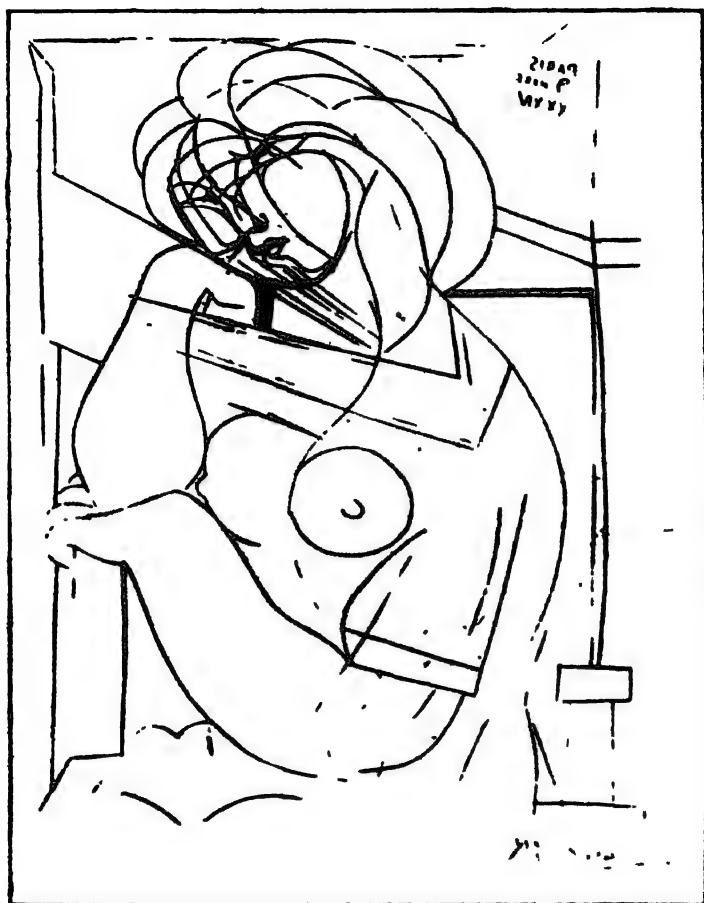
বাদুংদুংপাৰ শীৰ্ষভাগত খোদিতকৰ্ম ফেঁচাৰ মূৰটোৰ ডিৰিবিবাই থকা চকু দুটাৰ দৃষ্টিৰ তীক্ষ্ণতাৰ সৌন্দৰ্য্যত সন্তুষ্ট হি কোনো আধুনিক বীচিৰ দৰ্শকেই স্তম্ভিত হ'ব। দক্ষিণ-পূব এছিয়াৰ কিছমান বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ দৰে অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰচলিত কোনো কোনোটোহঁত বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰ অতি প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ বস্তু বুলি অনুমান হয়। প্ৰচুৰ পৰিমাণে বাঁহ গছ হোৱা অঞ্চল দক্ষিণ-পূব এছিয়াৰ আৰু অসমৰ বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰসমূহৰ মাজত সাদৃশ্যও আছে।

ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ সদ্য সংগৃহীত শিল্প আৰু পুৰাতাত্ত্বিক সামগ্ৰীৰ এই প্ৰদৰ্শনীত ভালেখিনি লোক-শিল্পকলা সম্পদো আছিল। সংগ্ৰহালয়ে অসমৰ লোক-শিল্প কলা-সম্পদৰ সংগ্ৰহ, সংৰক্ষণ আৰু প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰতিও মনোৰোপ দিয়াত আমি সুখী হৈছোঁ। বহুবছৰৰ আগৰে পৰাই কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়, বৰোদা ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়, মাদ্ৰাজ সংগ্ৰহালয়, নাগপুৰ কেন্দ্ৰীয় সংগ্ৰহালয় আদি কৰি ভাৰতৰ কেইবাটাও সংগ্ৰহালয়ে সেৱা লোক-শিল্প কলাৰ সংগ্ৰহ, সংৰক্ষণ আৰু প্ৰদৰ্শনত গুৰুত্ব দিয়াৰ কথা আমি জানো। □





କମ୍ପ ବର୍ଣ୍ଣ ବାକ । ଛୁଇଁ



দেওপানীৰ বিষু

দেওপৰ্বতৰ আশ্বাৰভ

শিলৰ মূৰ্তিবোৰ ধূৰি ফুৰে

হাত ভঙা বিষ্ণু মূৰ্তিবোৰে চিয়ঁবে

মোৰ হাত দখনেও মোক চিয়ঁবে

এদল হাতীয়েহে যেন চিয়ঁৰিছে

বাতিৰ নামবৰত

বিজুলীয়াই বিজুলীয়াই আহে

বিদীৰ্ণ এখন কাঁহৰ প্ৰহৰ

হিলদল ভাঙি আহে হাতীবোৰ

শুই থকা উজাগৰে থকা গাঁওবোৰ

দেওপৰ্বতৰপৰা নামি আহে

হাত ভঙা বিষ্ণুমূৰ্তিবোৰ

উৰি আহে পশ্মহস্তা

এখন বিদ্যাধৰী আকাশ

ফেনে-ফোটোকাৰে ভৰা লুইতৰ

গুপৰেদি

বামকিংকৰ

সোণাবাম মাথলৈ

গতি নে অভিব্যক্তি ব্ৰহ্মাণ্ডৰ
তেওঁ কোন শোভন হৃদয়
মদন্ত মন—ৰক্তিম গোলাপী নীলাভ শ্যামল
অমৃত পদতৰ এটি ভূমিকাত
লগ পাইছিলোঁ তেওঁক এদিন গখলি
দীপস্তম্ভৰ খোৰোঙত জ্বলাই চাকিটি

চকুৰে চকুৰে জ্বলাই সোণৰ মৰ্ণিটি
গৈ থাকে গদগদগাই
গাছ পাকা ফল মিষ্ট হয় মিষ্ট হয়...

জীৱনক গ্ৰহণ কৰা
ভাঙা আৰু সাজা আৰু গৈ থাকা
জীৱন মদন্ত জগৎ ছন্দোময়

বিশাল শূন্যতাত দ্রুত ধাৱমান
তেওঁ কোন আনন্দময় আত্মা
কালৰ বাহীৰ মাত

পল চেজান

অতুল বকরাটলৈ

অনুচ্ছদাস শ্ৰাপত্যিক সন্নিহিত সন্নিহিত
ব্রহ্মাণ্ডৰ গঠন ঘনত্ব অৱয়ব শ্ৰাব্য
মৃত হৈ উঠে ব'ত বিমূৰ্ত সত্য
দৃশ্য অদৃশ্য স্পৰ্শ স্পৰ্শাতীত গোপনতা
বত বক্তিমতা
বত উদ্ভিন্নতা
ক'ৰপৰা আনি থলা
এইবোৰ আপেল
এইটো বটল
মাটি পানী বায়ু ব'দ
এইবোৰ স্থিৰ অস্থিৰ যৌন মন্ত্ৰ কণ্ঠস্বৰ
শব্দ স্তম্ভক আৰু গোলকত
কঠিন কান্ড দীৰ্ঘ তীক্ষ্ণ দীপ্ত নিৰ্মল
এইবোৰ ধূৱ মৃদুত
নিত্য নিখিল জীৱনৰ স্থিতিশীল
আকৃতিৰ আকৃতি
প্ৰাতিস্বক সাৰ্বজনীন

ভিনচেণ্ট জ্ঞান গগ

নীলপদ্ম বক্সটলৈ

শোৱনি-কোঠাটোত সোমালোঁ
তেওঁ নাই
বিছনা চকী মেজ দাপোণ হাতকানি
টোপনিত লালকাল
ৰঙা সন্মতিৰা টোপনি
বিশুদ্ধ শান্তিৰ কি যন্ত্ৰণাময় পোহৰৰ
কালাতীত কাল
স্বপ্ন বিষাদ নিঃসঙ্গ আৱেগ-বিস্কৃদ্ধ
আত্মাৰ আতঁ আনন্দত
ফলৰ মাজৰ ফুল হৈ ফুলি তেওঁ
ৰাতিৰ এজোপা ছাইপ্ৰেছ গছ
ঘূৰ্ণিত এটা নীল নক্ষত্ৰ
আমাৰ বুকুত সজাই লৈ
সূৰ্যৰ মূখৰ
হালধীয়া এডোখৰ
পকি থকা ধোঁহাৰ মাজেৰে
কোনেও নেদেখাকৈ তেওঁ—
ভিনচেণ্ট গ'লগৈ
আকাশত সেউজীয়া মেঘ
সেউজীয়া বাটটোত
সেয়া আমাৰেই তেজ

এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৱাৰী*

পৰহিয়েই পানীত ডুবা মানুহটো
শিলৰ ঘোঁৰা এটাত উঠি অহা দেখিছোঁ
এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৱাৰী
বাটে বাটে মানুহৰ জন্ম

‘কি কৰ অ’
‘মাজ পানীত ডুব যোৱা সেই মানুহটো’
‘আন কোনোবা’
‘কি আচৰিত’

শিলৰ ঘোঁৰা
ৰণত হেৰোৱা ঘোঁৰা
এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৱাৰী
এটা নাঙঠ ঘোঁৰা চোৱাৰী

ঘাহিনিখনত খম্বেকলে যেতিয়া সি ৰয়
ঠেং চাৰিটা যেতিয়া মেলি দিয়ে
স্তম্ভ এটাৰ দৰে ডিঙিটো যেতিয়া তাৰ
ক্ৰমাৎ দীঘল হৈ যায়
তপত চেঁচা চেপেটা চিয়ঁৰ কিছ্‌মান
বিজ্জলী সত্তাবে
তাৰ গাৰ শিৰা-উপশিৰাবে
অহা যোৱা কৰে

* হুৰ্ এক বাইডাব (ব্ৰোজ) : মোকিনো মাফিনী ।
লভ'ছ ফেলাৰী, লন্ডন ।

মানদহবোৰেও তাৰ মদখেৰে উশাহ লয়-
মৰা মানদহবোৰেও
জীৱ-জন্তুবোৰেও
গছ-বনবোৰেও

নিশ্চয় ক'ৰবাত জুই লাগে
নিশ্চয় ক'ৰবাত জুই নুমায়ে
নিশ্চয় ক'ৰবাত ধল নামে
নিশ্চয় ক'ৰবাত পাটমাদৈটোৱে মাতে

ল'ৰা ছোৱালীবোৰৰ ইটোৱে
সিটোৰ মদখলৈ চায়
মদনিহ তিৰোতাবোৰৰ এফাল মৰে
এফাল জী উঠে

বিজুলী সগুৰে মনৰ ভিতৰতে
ক'ৰবালৈ সিহঁতে ঢাপলি মেলে
বয় বৈয়ো থাকিব নোৱাৰে
ঘামে কঁপে কান্দে হাঁহে

এডাল জুহুৰ দৰে ঘোঁৰা চোৱাৰীটো
পৰি যাওঁ যাওঁ হয়
নাকেৰে মদখেৰে কেঁচা তেজ মৰা তেজ
ওলাওঁ ওলাওঁ হয়

পৰিহিয়েই পানীত ডুবা মানদহটো
শিলৰ ঘোঁৰা এটাত উঠি অহা দেখিছোঁ

এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৱাৰী
এটা নাঙঠ ঘোঁৰা চোৱাৰী

চোৱাচোন চোৱা কেনেকৈ
ঘোঁৰাটোৰ পদপাতত
চৰ্ণীকৃত হয় দৰাতিৰ
নে দহেজাৰ বছৰৰ স্তম্ভতা

মাৰ্ক চাগালৰ বিবাহ-বাৰ্ষিকী

সন্মিলন বক্তব্য

ঘৰবোৰৰ ওপৰেদি গাই এজনী
ঢপলিয়াই যায়
ঘোঁৰা এটাই বেহেলা বজায়
মানদহবোৰ দেখোন আকাশত উৰি ফুৰে
মানদহবোৰে দেখোন মানদহবোৰক
সাৰাট ধৰে
চুমা খায় হাতত
ওঁঠত কপালত শিৰত

কথাটো কি

অ' আজি মাৰ্ক চাগালৰ বিবাহ-বাৰ্ষিকী

মৰণোন্মুখ গোলাম বিদ্রোহী গোলাম*

চকু মৃদু হাত বাণ্ধি উচুপো গোপনে
বসন্ত বৰষুণ ফুল পাত জোন
কত কাল ধৰি কাটি থলৌ মোফ
এডোখৰ শিলত
দেহজ সি যে কি দাবুণ যন্ত্ৰণা
দেহাতীত বিষাদ

ময়েই সেই মৰণোন্মুখ গোলাম
ময়েই সেই বিদ্রোহী গোলাম
দিনৌ বুকুত কাটি কুঁহু চিহ্ন
বৈ আছে লুভৰ

এই আশ্বাৰত

* দা ডাইং গ্ৰে'ভ : মাৰ্ব'ল :

দা বিক্লেইয়াছ্ গ্ৰে'ভ : মাৰ্ব'ল :

লুভ, পেকিছ ।

নেফাৰ্টিটি

এডোখৰ স্ফটিকত কাটি ললোঁ তোমাক
দয়িতা নে তুমি ভগ্নী

পোহৰ নিঃশেষ হৈ যোৱাৰ পিছতো
তোমাক দেখা পাম

তুমি নোহোৱা হৈ যোৱাৰ পিছতো

অশ্বজনেও বদকুতে দেখা পাব
পৃথিৱীৰ প্ৰথম দিনৰ সূৰ্য

নিত্য মঞ্জৰিত তুমি পদলক চিংকাৰ
মন্ত ধৰলতা

ঈষদক্ষ ৰাতিৰ বেদীত পিয়াহ একাজলি
নেফাৰ্টিটি*

প্ৰিয়তমা চিৰ সন্দৰ্ভীতমাহে

* আনকিনিছ ড হেড্ অন্ত নেফাৰ্টিটি
(কোৱাৰ্ট) : কাইবো মিউজিয়াম ।

এটা বগা পাথৰ

জুইকুৰা হ'ল এতিয়া এটা বগা পাথৰ
এটা থিয় ওখ পাথৰ
পাথৰটোত পৰি আছে এটা বগা চবাই
এসময়ত তাত হেনো এটাও চবাই নাছিল
সেই কাৰণেই আলিবাটত এটাও
ল'ৰা-ছোৱালী নাছিল
বৰষুণ হোৱা নাছিল
বেলিটো মূৰ্ছা গৈ পৰি আছিল এখন কবৰস্থানত
তেওঁলোকৰ তিনিজনৰ এজনকৈ মৰি হ'ল
ওখ থিয় এটা বগা পাথৰ

পাথৰটো এতিয়া ওখ হৈ গৈ আছে
এদিন পৃথিৱীৰ সকলো ঠাইৰপৰা সকলোৱেই দেখিব
এই থিয় ওখ পাথৰটো
আব্দ তেতিয়া বগা চবাইটো হ'বগৈ আকাশ
পৃথিৱীৰ সৰ্বগ্ৰহী হ'ব এখন আকাশ
জয়-জয়ন্তী

-
- মনুস্ক্ৰিপ্ট অথ'ৰ দা বিৰ্ভালিউশ্বন : মাৰ্বেল
শ্ৰেণী : ৱাশ্বোৱাভিয়া ।

ইলোৰাৰ ইন্দুসভাত

ভৰ দুপৰতে ওলালোঁগৈ ইলোৰাৰ ইন্দুসভাত
দেৱতাসকল নিঃসাৰ নীৰৱ
কি ঘটিছে দেৱলোকত নে অণুৰঙ্গাবাদত
হীৰাবাইৰ গান তাজিয়া
উল্মীলন সন্ত্ৰাস

সিংহবাহিনী ইন্দুানীক দেখি জঁপিয়াই উঠিল গৃহিনী

হঠাৎ হুলস্থূল
লঙ্কেশ্বৰত শিৱৰ নৃত্য
বাস্তৱ্য পদূলিয়ে উত্তেজিত দৰ্শক
সন্ত মাতৃ সন্ত মানুহ বদ্বন্দ্বৰ মূৰ্তি
বাৰু পানী বেলি পৃথিৱী

কি ঘটিছে দেৱলোকত নে অণুৰঙ্গাবাদত
গৰ্ভত বিজুলী লৈ আকাশত মেঘ
দুচকুৰে উৰি যায় এটা সেউজীয়া ভাটো
কৈলাশনাথৰ খোকত মন্ত্ৰ মিথুন
ইন্দুসভাত চাগৈ এতিয়া গধূলি